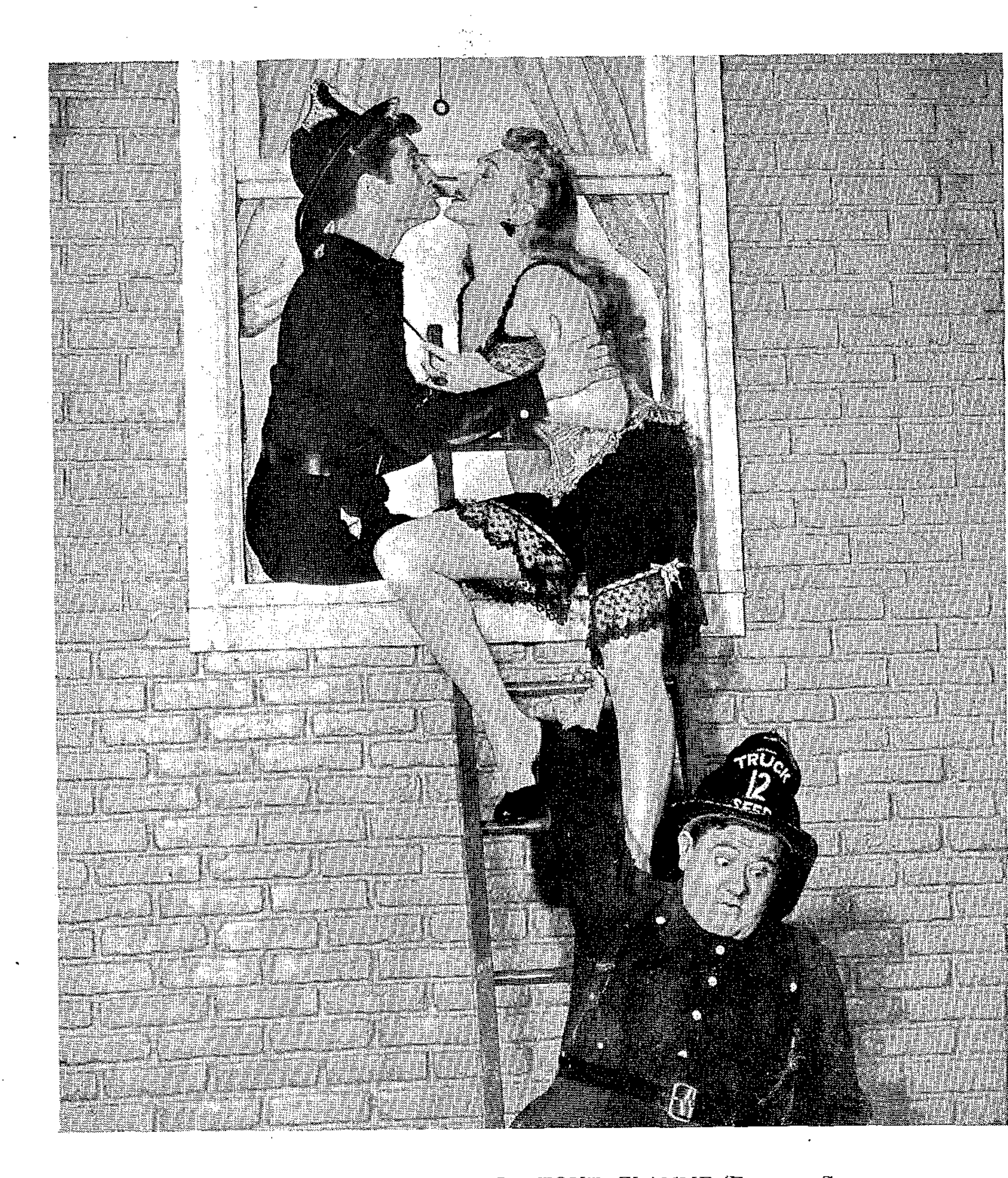
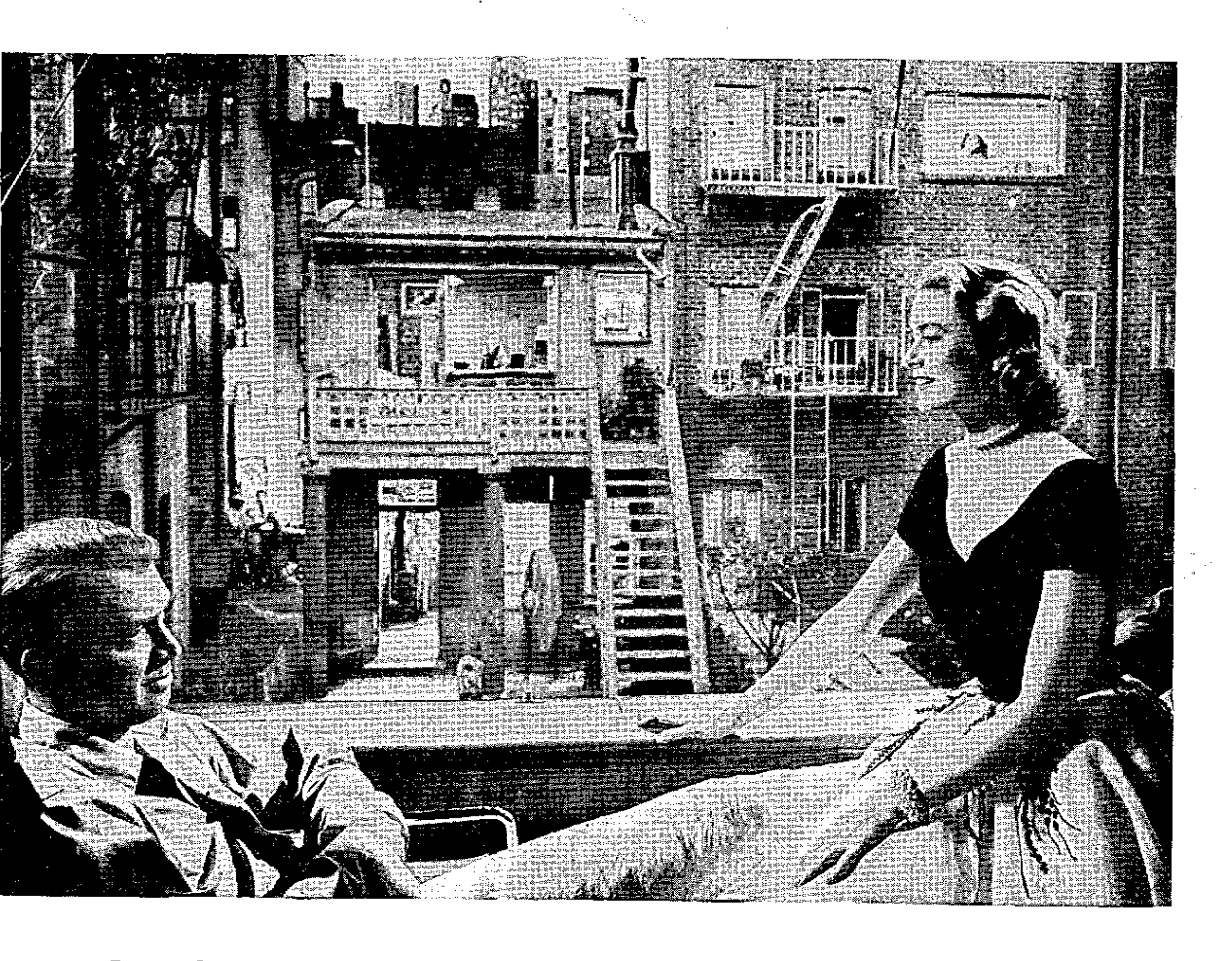
CAHIERS DU CINÉMA



N° 45 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 45



Une scène périlleuse de TOUT FEU TOUT FLAMME (Fireman Save my child) de Leslie Goodwins, avec Spike Jones, Buddy Hackett et Adele Jergens. (*Universal film S.A.*)



James Stewart et Grace Kelly dans Rear Window (Fenêtre sur cour)
d'Alfred Hitchcock (*Paramount*).

NOTRE COUVERTURE



Michèle Morgan et Pierre Brasseur dans *OASIS* d'Yves Allégret. C'est un film en Cinémascope et en Eastmancolor. Joseph et George Kessel ont écrit l'adaptation et Joseph Kessel *le dialogue*. Les autres interprètes sont Cornell Borgers, Gregoire Aslan et Ulrich Beiger. (*Co-production ROXY CRITERION FILMS* distribuée par *Fox Europa*.)

Cahiers du Cinéma

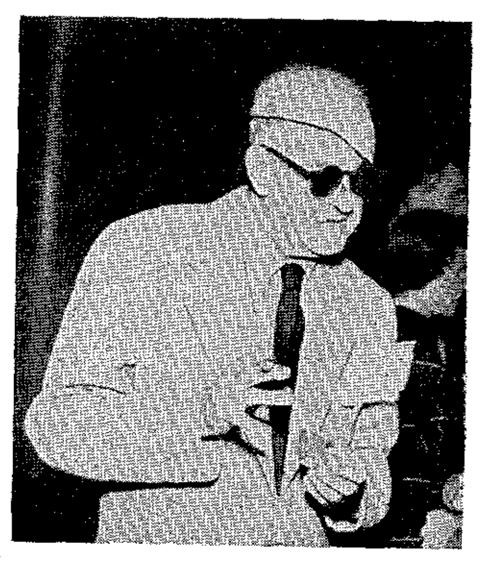
MARS 1955 TOME VIII — N° 45.

SOMMAIRE

Les Films

Livres de Cinéma

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.



Ford lors de son récent passage à Paris.

RENCONTRE AVEC JOHN FORD

par Jean Mitry

Comme mon bouquin sortait des presses de l'éditeur j'appris incidemment que John Ford venait d'arriver à Paris. Je n'aurais pu souhaiter une plus heureuse coïncidence. Faire baptiser le premier-né d'une nouvelle collection par celui-là même à qui il est consacré et dont on ne pouvait prévoir la venue en Europe était une sacrée chance. Pourtant hors la joie que l'on éprouve toujours à connaître quelqu'un dont on admire l'œuvre depuis longtemps s'il me tardait de le rencontrer c'était pour voir « de quoi il était fait » pour confronter les idées que je me suis faites sur lui avec les siennes propres.

Ces idées que j'ai pu enfin développer dans un ouvrage il y a beau temps que je ne suis plus seul à les avoir... Depuis un article paru dans « Cinémonde » en 1937 et surtout depuis une causerie faite en décembre 1945 pour « Connaissance du Monde », je ne compte plus les articles où l'on parle du thème Fordien en citant sa « mise en valeur des caractères à la faveur des faits et gestes d'une poignée d'hommes réunis dans un lieu quelconque par des circonstances fortuites ou par le destin ». Telle était ma définition d'alors, et qui me semble toujours la plus adéquate. Pour avoir été reprise par un peu tout le monde elle ne devait pas être trop mauvaise. Mais qu'en pensait John Ford ?

Trouverais-je chez lui l'ironie d'un Hitchcock à l'égard de ses exégètes et n'y aurait-il pas entre lui et moi ce hiatus qui parut si déroutant à notre ami Bazin ?

Je dois à la vérité de dire qu'après une première matinée passée avec lui durant laquelle j'ai fait connaissance avec l'homme — puis-je dire avec l'ami ? — mon insuffisance en anglais m'a fort handicapé. Une conversation à bâtons rompus, passe encore, mais une discussion sur des problèmes d'esthétique, non. J'ai donc dû renoncer à un questionnaire précis essayant cependant d'aiguiller la conversation sur les points qui me paraissaient les plus importants à connaître. Et ça n'a pas été facile...

Non que l'homme soit rétif, mais peu enclin à parler de lui-même et de son œuvre. Taillé à la hache, avec l'œil gauche qu'il garde bandé depuis un fâcheux accident survenu pendant la guerre, il ressemble à quelque pirate de *L'Ile aux trésors*... Un pirate bourru et débonnaire et qui paraît bien plus intéressé par ses cigares, par ses voyages et par ses obligations d'amiral que par ses films et par le cinéma...

Ne nous y trompons pas. Il est en vacances, en convalescence aussi, après une grave opération subie voici deux mois. Et je viens derechef lui parler de son travail, un travail auquel il songe mais dont il s'est « débarrassé » pour un temps. Que cela l'ennuie un peu, j'y consens. Mais il a parfaitement conscience de sa notoriété, avec cette sûreté et cette autorité qui lui permettent de dominer son œuvre avec aisance, et suffisamment pour la considérer avec désinvolture. Mon bouquin le surprend, du moins que l'on considère ici le cinéma (et son œuvre personnelle) avec cet intérêt que l'on ne témoigne qu'aux œuvres d'art. Il en est à la fois ravi et émerveillé. Je puis le dire d'autant mieux que cet ouvrage n'est pas en cause mais seulement le *fait* de l'avoir écrit. « *A Hollywood, dit-il, lorsqu'un critique publie un article sur un metteur en scène, c'est seulement pour faire connaître s'il pêche à la ligne, fume la pipe ou boit du whisky...* ».

De notre conversation suivante il ressort ceci, qui explique les réticences d'Hitchcock autant que les siennes : un réalisateur est heureux de voir ses œuvres étudiées, analysées, de voir découvrir aussi ce qu'il a voulu y mettre à l'occasion, mais lui, il doit se garder de les considérer sur le seul plan de l'art, de démonter sa propre mécanique, de se lancer dans des théories ou des explications, de peur de paraître oublier que le cinéma est un métier et d'être regardé d'un mauvais œil par les producteurs, c'est-à-dire de perdre la confiance de ceux qui ne la lui donnent que parce que ses films rapportent de l'argent. Pour eux il n'est qu'un technicien...

— *Je fais des films dit-il, parce que c'est mon métier de faire des films. Or, pour un réalisateur il y a des impératifs commerciaux qu'il importe de respecter et qu'il est même indispensable de respecter. Vous en voyez qui disparaissent ou qui ne font plus que des films médiocres. Ce n'est pas qu'ils aient moins de talent ou qu'ils*



Stagecoach (*La Chevauchée fantastique*) de John Ford. (1939)



Linda Darnell dans *My Darling Clementine (La Poursuite Infernale)* de John Ford (1946).

aient perdu leurs capacités... C'est qu'ils ont fait coup sur coup plusieurs films qui n'ont pas marché. Résultat, ils ont perdu leur « standing », ils sont « out ». Il leur faut alors repartir à zéro, retrouver le succès et la confiance, ce qui peut être long du fait même qu'ils ne peuvent plus tourner que des productions inférieures. Les meilleurs s'usent à ce jeu là. Après plusieurs coups durs ils abandonnent toute ambition. Ceux qui veulent uniquement faire de l'art font un film tous les dix ans. Si c'est une réussite commerciale ils ont une nouvelle chance, mais s'ils perdent cette chance, c'est fini. Et il est rare que cela se présente plus de deux ou trois fois de suite...

Ceux qui veulent faire du cinéma leur métier doivent y prendre garde. Dans la profession un échec artistique n'est rien ; un échec commercial est une condamnation. Le secret, c'est de tourner des films qui plaisent au public, qui soient de nature à captiver son attention et d'arriver cependant à y introduire sa personnalité, son « climat ». Il faut en tirer le meilleur parti tout en respectant les nécessités commerciales. Ça n'est pas toujours facile...

— Vous ne faites donc pas ce que vous voulez...

— *Ce que je veux, oui. Ce que je voudrais, certainement non.*

— Vos scénarios, les choisissez-vous vous-même ou vous sont-ils imposés ?

— *Cela dépend des contrats et des firmes avec lesquelles je travaille... A de rares exceptions près je choisis... Mais je choisis seulement parmi une dizaine de projets possibles le sujet qui me convient le mieux. Je cherche à maintenir dans mes films une unité, un sens. Je retiens donc un scénario dans la mesure où il est orienté dans ce sens, dans la mesure où il s'ouvre à mon climat. Mais ça n'est pas toujours possible. Il me faut faire des films dont le succès est assuré d'avance pour avoir le droit et la possibilité d'en faire d'autres plus valables mais dont l'entreprise est hasardeuse. De leur succès dépend ma liberté d'agir. Je puis faire alors ce qui me plaît. J'ai pu tourner quelques œuvres de mon choix, faire les films que je voulais faire, m'accomplir en eux selon mes goûts et mes affinités. Mais je n'en compte pas dix... J'ai attendu quatre ans pour tourner* Le mouchard *qui fut entrepris malgré bien des hésitations. Après, j'ai eu un peu plus de chance... je choisis autant que*



Edward G. Robinson dans son double rôle de *The Whole Town's Talking* (*Toute la ville en parle*) de John Ford (1935).

possible des sujets conformes à mes goûts, des sujets qui se rapprochent de ceux que j'aime ou que j'aimerais traiter, qui me laissent une certaine latitude et dans lesquels je puis me retrouver..

— N'êtes-vous pas cependant producteur ?

— *Oui, mais soumis comme les autres aux exigences de la distribution. Ça n'est pas une liberté plus grande... et ça ajoute tous les soucis financiers... On est doublement responsable. Et du film, et de l'argent... Alors on hésite parfois à se lancer dans une entreprise séduisante mais peu sûre. Pour l'instant je vais tourner en Irlande un petit film avec très peu d'argent, un film pour mon plaisir,* Le trèfle à trois feuilles, *dans lequel j'espère exprimer la poésie de mon Irlande natale. Après quoi j'entreprendrai un grand western dont le sujet m'enchante et qui répond à ce que vous appelez mon « univers ». A ce que j'appelle moi la recherche du dépouillement et de la simplicité dramatique :* The Search. *Une aventure étrange dans le cadre des Montagnes Rocheuses, l'histoire de quelques pionniers partis à la recherche d'une petite fille perdue et recueillie par des Indiens. Une sorte d'épopée psychologique...*

— C'est un peu dans ces termes, je crois, que l'on pourrait définir votre œuvre. On retrouve dans tous vos films (ou presque tous), ce thème d'un petit groupe d'hommes introduit par hasard dans des circonstances dramatiques ou tragiques qui toujours les dépassent. Est-ce volontaire ?

— *Il me semble... C'est pour moi le moyen de confronter les individus, de les mettre en présence. Cette situation, ce moment tragique leur permet de se définir, de prendre conscience de ce qu'ils sont, de sortir de leur indifférence, de leur inertie, voire de leur convention, du « quelconque » qu'ils seraient sans cela. Trouver l'exceptionnel dans le quelconque, l'héroïsme dans le quotidien, exalter l'homme « en profondeur » voilà le ressort dramatique qui me plaît. Encore trouver l'humour dans la tragédie car la tragédie n'est jamais totalement tragique. Elle est absurde quelquefois. J'aimerais faire une tragédie qui se tournerait en dérision, le plus sérieusement du monde...*

— Et cette unité de temps et de lieu, traduit-elle une volonté déterminée, une tentation de négation du devenir pour saisir le drame comme un « en soi », pour l'universaliser et l'abstraire ?

— *Nullement. C'est peut-être une conséquence mais sûrement pas un but. Uniquement le moyen de cerner le drame et les individus, d'aller au plus court, au plus direct. Je cherche avant tout la simplicité, le dépouillement dans une action rapide, brutale. Réduire le temps et l'espace autant que l'action elle-même c'est se débarrasser des complexités inutiles. Ça permet de concentrer, de faire éclater les circonstances, d'augmenter la puissance du conflit comme d'en multiplier les effets. Le temps n'intervient que si on suit des individus à travers toute leur vie. Moi, ce qui m'intéresse, ce sont les conséquences d'un moment tragique sur des individus différents. Voir comment ils se comportent respectivement devant un fait crucial ou dans une aventure un peu exceptionnelle. C'est tout...*

On poursuit toujours une même idée à travers des sujets différents, vous savez. En tous cas on a toujours tendance à insister sur les aspects qui vous touchent le plus. Mais c'est dans la mise en scène, dans la manière de raconter l'histoire qu'un cinéaste peut se définir plus particulièrement. En créant un climat à partir d'une idée. Les situations ne sont jamais qu'un point de départ. Il faut les dépasser...

— Comment travaillez-vous? Tournez-vous un scénario établi d'avance par d'autres ou collaborez-vous au découpage ?

— *Le découpage ? Mais c'est moi qui le fait, parbleu ! Le plan de travail c'est tout le film. Quant au scénario, à l'histoire, lorsqu'un sujet me plaît vraiment j'y participe. Sinon je me contente de faire mon métier au mieux des intérêts de tous. Nous travaillons ensemble, le scénariste et moi. Il développe la continuité, organise*



The Long Voyage Home (*Le Long Voyage*) de John Ford (1940).

les situations dans le sens que je poursuis, écrit les dialogues, mais le découpage technique, le plan de tournage, c'est moi qui le fait. Nous avons de nombreuses conférences avec l'opérateur et le décorateur, quelquefois même avec les acteurs. Chacun sait d'avance ce qu'il doit faire et connaît le film avant de l'entreprendre. Un film bien préparé se tourne vite.

Je lui fais part alors de la surprise de certains confrères en voyant un metteur en scène américain demeurer assis pendant le tournage d'une scène. Il s'esclaffe :

— *Que voulez-vous donc qu'il fasse d'autre ! Il observe, il contrôle, il dirige. Tout est prévu d'avance. Ce sont les assistants qui font répéter les acteurs, qui préparent la scène. Après, on la met en place. C'est vite fait. Il ne s'agit plus que de l'intégrer dans l'ensemble, de l'assouplir. On est là pour ça. Et puis on tourne. Si tout va bien il n'y a pas de raisons de s'agiter...*

— Faites-vous cependant le « champ » vous-même, je veux dire composez-vous le cadre à l'œilleton ?

— *Et l'opérateur alors, qu'est-ce qu'il ferait pendant ce temps là ? Le cadre est prévu d'avance. Un bon opérateur sait choisir exactement l'image qui convient et je dois dire que j'ai toujours eu d'excellents opérateurs. Parfois quand il y a une hésitation, quand la composition est minutieuse, il m'arrive de contrôler, mais le plus souvent mes indications suffisent.*

— Vous n'improvisez jamais ?

— *Si, bien sûr, mais dans un cadre strict. On peut modifier un jeu de scène, changer une réplique, mais la position des caméras est réglée d'avance, leur mouvement aussi. Là-dessus pas d'hésitation. Au studio on exécute. Un metteur en scène qui réfléchit est un metteur en scène qui perd du temps. C'est* avant *qu'il faut réfléchir, pas sur le plateau.*

— Pourtant si un mouvement de caméra s'avère impossible ?

— *C'est que le metteur en scène ne connaît pas son métier. S'il est irréalisable, il ne fallait pas le prévoir. S'il est prévu — donc réalisable — il doit être réalisé. On doit savoir d'avance ce que l'on peut faire ou ne pas faire, quelle qu'en soit la raison. Je tourne parfois un film en trois semaines mais après six mois de préparation...*

Que diriez-vous d'un architecte qui, arrivant sur le chantier, se demanderait où il va placer son escalier ? On ne « compose » pas un film au studio, on le réalise. On a tort de comparer un metteur en scène ou un auteur de films avec un écrivain. S'il est un créateur, c'est comme un architecte. Et un architecte conçoit ses plans à partir de données précises. Son immeuble dépend des conditions du terrain, de son utilisation, de l'espace dont il dispose. S'il est habile, il peut faire quand même quelque chose de bien, et avoir même de la personnalité, ça n'est pas interdit. Mais un architecte ne fait pas que des monuments, des palais. Il construit aussi des maisons. Combien de maisons dans Paris pour un seul monument ? Bon, au cinéma c'est la même chose. Et quand un cinéaste peut construire de temps en temps un petit hôtel particulier à son goût ou un arc de triomphe, il a bien le droit de faire aussi quelques maisons de rapport...

— Et vos arcs de triomphe... Je veux dire vos films préférés, quels sont-ils ?

— Stagecoach, Long Voyage Home, Informer, Prisoner of Shark Island... *Aussi* The Sun Shines Bright, *une histoire toute simple, comme je les aime.*

— Et *My Darling Clementine ?*

— *Oui, oui,... Si vous voulez. Mes enfants l'aiment beaucoup. Moi, vous savez...*

Je lui parle alors d'Henry Fonda mais je n'insiste pas trop car dans son humeur je crois comprendre qu'il y a une brouille derrière tout cela. Pour l'instant, le grand favori est John Wayne. Mais ce à quoi John Ford semble tenir tout particulièrement, c'est à son esprit irlandais sensible dans tous ses films. Américain, bien sûr, mais

Irlandais au fond du cœur. Tous ses interprètes, d'ailleurs le sont plus ou moins et il aime les « seconds rôles », les petits acteurs, ceux, dit-il, qui donnent de la vie à ses films. J'en arrive à *L'Homme tranquille* : L'aime-t-il ?

— *Oui, bien sûr, à cause du climat irlandais surtout. Je l'ai tourné chez moi, dans mon pays. Tous les figurants étaient de vieux amis de la famille. On a tourné ça en copains. C'est comme ça que j'aime travailler... J'ai horreur du cabotinage. On fait son boulot, c'est tout. Quelquefois c'est bien, quelquefois c'est moins bien, quelquefois c'est raté... Ça arrive à tout le monde. Voilà...*

— Et *Mogambo* ?

— *Je n'en sais rien... Je ne l'ai même pas vu... Mais pourquoi se priver de faire un film de plus et un voyage en Afrique ! C'est toujours ça !... On fait son métier... Les œuvres personnelles, c'est l'exception...*

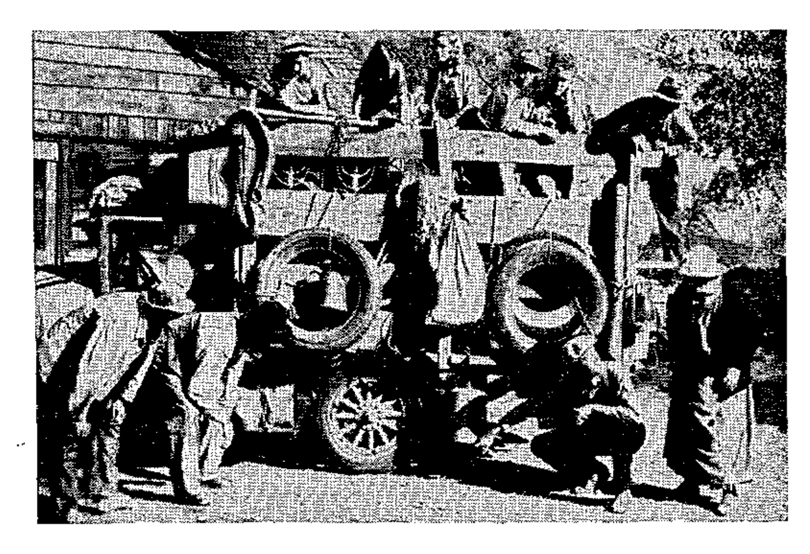
Jean MITRY.

N.B. — Je tiens à signaler deux erreurs dans mon ouvrage, relevées par John Ford lui-même et par sa fille Barbara. J'ai marié celle-ci au scénariste Franck S. Nugent, collaborateur de John Ford. Il n'en est rien. L'erreur vient de ce que Barbara s'appelle, de son nom de jeune fille, Barbara Nugent Ford, Nugent étant son second prénom. Elle est mariée au comédien Frank Curtiss.

Par ailleurs, j'ai omis de signaler la présence de Peter Lorre dans *Quatre Hommes et une prière.*

De plus, ceci n'étant qu'une déduction toute personnelle que je n'ai pas eu le temps de vérifier j'ai l'impression très nette que John Ford n'est pas né comme je l'indique et comme l'indiquent toutes les biographies américaines, à Cape Elizabeth, près de Portland (Maine), le 1er février 1895. Il serait né en Irlande quelque cinq ans auparavant, dans la région d'Inisfree ou fut tourné *L'Homme tranquille.* Arrivé aux Etats-Unis vers sa cinquième année, devenu citoyen américain par la naturalisation de ses parents demeurant alors à Cape Elizabeth, il aurait été inscrit à la date du 1er février 1895 sur les registres officiels. D'où confusion. Mais je ne donne ces indications que pour une mise au point provisoire.

J. M.



The Grapes of Wrath (*Les Raisins de la colère*) de John Ford (1940).



Sur sa route, Gelsomina rencontre des merveilles de grand chemin. Ici, une « petite symphonie des brigands. »

É ARRIVATA LA STRADA

par André Martin

En décembre 1953, on pouvait encore visionner *I Vitelloni* et *Lo Sceicco Bianco,* de Federico Fellini, dans l'indifférence générale des amateurs de cinéma. Ce n'est que dans le courant de l'année suivante, que les inclassables qualités des *Vitelloni* attirèrent l'attention sur ce nouveau metteur en scène italien. En fait, Federico Fellini, bien qu'inconnu des spectateurs français, avait déjà réalisé, avant *Les Inutiles,* deux films encore inédits en France : *Luci del Varieta'* et *Lo Sceicco Bianco,* et s'était, depuis 1942, régulièrement associé aux plus grandes réalisations italiennes, comme scénariste, et souvent, en tant qu'assistant. Son nom est au générique de *Rome Ville ouverte, Païsa, Le Miracle, Onze Fioretti de François d'Assise* de Rossellini, *du Crime de Jean Episcopo, Sans Pitié, Le Mou-*

lin du Pô de Lattuada, *Au nom de la Loi, Le Chemin de l'Espérance, La Ville se défend, Le Brigand de Tacca Lupo* de Pietro Germi. Avec son dernier film, *La Strada* (*Le Grand chemin*), plus aucun doute n'est possible. Fellini se place, non seulement au rang des metteurs en scène importants de notre époque, mais aussi, parmi les poètes originaux de la condition humaine (1).

Je me méfie des idées générales qu'éveillent les beautés particulières des grands films, et répugne, lors des discussions d'après film, à paraphraser le travail de l'auteur, sa psychologie, son cosmos et les résonances de ses intentions. Je préfère le mouvement inverse qui consiste à brandir la technique et la matière, à saisir la partition, à tenter la plus grande intimité avec le projet, avec le celluloïd même, quitte à suivre le film image par image, si cela est possible. Toutes ces confidences, pour avouer qu'aucune œuvre *(Les Onze Fioretti de François d'Assise*, de Rosellini, mis à part) ne m'a autant échappé et bouleversé à la fois. *La Strada* m'a lancé pour plusieurs jours dans un tourbillon de questions, suggestions et stupéfactions diverses. Ce dépaysement moral, cette faim de réflexion, ce besoin de réviser les décalogues, constituent bien les symptômes habituels de ce que l'on appelle, en style culturel, un « message ». *La Strada* est un film, dont on ne se débarrasse pas en une soirée.

Dans *Les Inutiles (I Vitelloni)*, Fellini décrivait les passe-temps d'une bande de fils à papa paresseux, qui, l'automne venu, se livraient à de perpétuelles promenades dans les rues presque désertes d'une petite ville balnéaire. Mais au lieu de se contenter de retracer, en poète minutieux, la banalité des allées et venues désœuvrées des jeunes indécis, Fellini rendit au vide de leur temps perdu tout son poids de dérisoire, témoignant d'un sens de l'absolu, d'une exigence rare au cinéma. Cette sûreté de moraliste s'est épanouie dans *La Strada*, confirmant l'existence d'un univers fellinien actuel et nécessaire.

Comme les plus grands, Fellini est un créateur complet, aussi bon réalisateur que scénariste. Cela, parce que la vigueur et la singularité de son style proviennent d'un même foyer de convictions et de jugements qui préside à toute son œuvre. Grâce à *La Strada*, les réalisations précédentes de Fellini s'éclairent et viennent se placer dans l'ordre serré d'une unique conquête, qui englobe aussi bien le nomadisme et les illusions de *Luci del Varieta* ou de *Lo Sceicco Bianco* que la dérisoire disponibilité des *Vitelloni*. Cette œuvre qui se présente avec une aveuglante densité est l'aboutissement d'une méditation obstinée.

La participation de Fellini aux films de Rossellini, comme scénariste et assistant, a été déterminante. La guerre, débâcle de toute sécurité dans *Païsa*, la sagesse, le détachement, le mépris du monde des héros des *Fioretti*, le calme du monastère de l'épisode de *Païsa*, la cruelle contingence de toute incarnation dans *Le Miracle* (où Fellini, auteur du sujet, jouait également le rôle principal, aux côtés d'Anna Magnani), participaient d'une même quête de l'essentiel. Rossellini a abandonné cette voie ascétique pour ouvrir, avec *Europe 51*, un cycle familial dédié aux problèmes du couple.

---

(1) Il reste à espérer que cette œuvre considérable, que seules Annecy, lors des dernières Journées du Cinéma, et Paris vont avoir vue, pourra être présentée dans toutes les villes de France. Le contraire prouverait, non que les marchands de cinéma sont d'infâmes béotiens, mais plus simplement, que notre culture souffre de dangereux troubles circulatoires. D'autre part, *Le Grand Chemin*, titre français est-il meilleur que *La Strada* ? Ne pourrait-on conserver à ce film sans précédent sa formule courte et cabalistique, comme on l'avait fait pour *Rashomon* ou *Le Schpountz*.

Les projets actuels de Rossellini (une Carmen plausible dans une Espagne d'os et de cendres, des croisades non conformistes, une picaresque aventure de traite des noirs, laissent espérer de nouvelles grandes œuvres, mais pas un retour aux grandes vacances sociales des guerres mondiales ou de la morale franciscaine). C'est dans l'œuvre de Fellini, et particulièrement dans *La Strada,* que se regroupent ces expériences. En couronnant cette dramaturgie peu courante dans l'univers romanesque moderne, ce film se situe à la pointe des images que l'homme ose aujourd'hui donner de l'homme et bouleverse quelque peu les habitudes de notre cinéma conforme et usuel.

Il n'est pas nécessaire de s'étendre sur ce que le cinéma a fait des comptines apprises dans les romans d'analyse. Le fait est qu'il a fallu que cet art se lance dans l'épopée collective, pour nous donner une véritable idée de ses moyens. Pourtant, *La Strada* est entièrement consacrée à deux personnages obtus et presque muets, qui ne s'en heurtent pas moins, en tant qu'êtres suprêmes et uniques. Mais en s'aventurant, avec ce film, dans les terres épineuses de l'individualisme, Fellini enrichit encore l'idée que nous nous faisions de notre art préféré. On sait combien la défense anarchiste de l'individu est difficile et, comme le plus souvent, on se contente d'en garder les convictions secrètes. Le grand bruit des soucis collectifs noie toutes les erreurs et les grossièretés dans des masses d'impatience. Celui qui parle seul, et se soucie des exigences infinies de l'esprit, doit opérer dans un silence de glace. Tous les ridicules qui accompagnent les chimères et les superstitions guettent ses moindres imprudences. Les revues de cinéma italiennes progressistes ont fait au film un accueil caractéristique. Il n'était pas possible d'accabler *La Strada* des seuls reproches d'un art pour l'art. A Venise, peu de critiques ont été assez obtus pour ne trouver à cette œuvre d'autres références et motifs que l'ambition et la prétention grandiloquente. « Cinéma », par exemple, consacre à *La Strada* de longues études réticentes dans lesquelles les auteurs regrettent que Fellini se complaise dans les tristes résidus de son adolescence bourgeoise, passées à Rimini, en compagnie de Vitelloni aussi authentiques que ceux des *Inutiles.* Un pessimisme foncier, des réflexes apeurés d'adolescent attardé éloigneraient le réalisateur du concret. Fuyant la réalité de son époque, il se réfugierait dans la peinture d'une réalité révolue, de sentiments périmés, à l'aide de personnages qui sont des symboles et non des êtres vivants, illustrant ainsi une poétique de l'homme seul particulièrement appréciée dans les années d'avant guerre.

La Strada n'est pas, il faut le reconnaître, un de ces cocktails implacable à la Lattuada ou à la Lizzani, où se marient impeccablement l'épisode de résistance et une pathétique fille en combinaison. Mais, il doit être possible de faire, de temps en temps, un film qui ne soit pas *Chapaiev* tout entier à sa proie attaché. On ne peut reprocher à Fellini de parler de ce qu'il ne connaît pas. Les Vitelloni de son film ont été (et sont encore) des amis d'enfance. La troupe de music-hall de *Luci del Varieta* et des *Vitelloni,* Fellini l'a suivie pendant plusieurs années, en tant que poète de la troupe. Quant aux ridicules du *Sceicco Bianco* et de la presse pour cœur féminin, il a pu les découvrir à loisir, en écrivant et dessinant des romans en image, pour un grand hebdomadaire romain, forçant la note chaque semaine, et découvrant à la parution suivante que cela ne suffisait pas encore. Et ces « réalités » sont loin d'être révolues. Les tirages de « Marie-Zéphorine » et « Cœurs brûlants » les plus récents vous en convaincront. Je puis vous certifier qu'il y a encore des Vitelloni à Bordeaux, Angers et Saint-Germain-des-Fossés.

En s'attachant, dans *La Strada,* aux difficultés des contacts humains,



Après Renoir, Feyder et Rossellini, Fellini donna la vedette de son film à sa propre femme, lui construisant un personnage *sur mesure.* Comme vous pourrez le constater, son personnage n'a rien à voir avec celui de Chaplin.

Fellini ne quitte pas la plus concrète des réalités. A notre époque de grandes communications, les chemins de fer passent presque le mur du son, alors que des distances infinies séparent les hommes qui ont bien d'autres choses à faire, qu'à développer en eux, le sens, le besoin, le métier de l'expression et de l'information. Trente mille personnes réunies dans un stade peuvent hurler en chœur les motions-banderoles pendues sous les tribunes, et faire grosse impression. Le bruit est si grand que chaque crieur ne s'entend pas. Et s'il faut encore organiser beaucoup de ces brasse-foules, il ne faut pas non plus négliger les valeurs du silence et du recueillement. Dans toute *La Strada,* Gelsomina et Zampano n'ont presque rien à se dire. Aucun des agréables malentendus marivaudés du répertoire ne vient égailler leur atroce quiétude. Le peu que Gelsomina trouve à dire, elle ne sait pas l'exprimer, et doit le garder douloureusement pour elle. Ces sortes de murailles ne sont pas prêtes à disparaître. Et s'il est difficile d'en parler, ce n'est pas inutile.

Ce drame de la non-communication, Fellini l'a situé dans une morale du dénuement qu'il semble avoir toujours poursuivie. La fuite de sa ville natale, et l'abandon des commodités familiales pour une installation précaire à Florence, puis à Rome ; les tournées minables de variétés qu'il a accompagnées pendant des années, ont dû lui fournir des premières expériences. *La Strada* est d'ailleurs née de nombreuses aventures de vagabondage Pour préparer les scénarii de *Sans Pitié,* du *Miracle* et de *Au nom de la loi,* Fellini et Tullio Pinelli, déguisés en vagabonds, parcoururent la forêt de Tombolo, ou la zone B de Trieste, cachés dans des charrettes de charbonniers et couchant à la belle étoile. Fellini a transformé cette expérience du dénuement, Fellini a su la transformer en méditation sur

l'essentiel, et non en antithèse envieuse au luxe du Salon des Arts Ménagers. Certes, la bonne parole de *La Strada,* qui s'adresse à tous les hommes inadaptés et dépareillés rappelle celle des *Béatitudes* : « Heureux les pauvres en esprit! » On peut trouver que la morale de Fellini est profondément chrétienne. On peut même le prouver, si cela doit amener mille spectateurs de plus. Mais Diogène et Gorki mis à part, les théories du dénuement sont toutes religieuses. Il n'existe pas de morale laïque de la pauvreté, pour s'attaquer aux germes mortels du superflu. Seuls, quelques chevaliers errants de la pensée, se sont chargés de ridiculiser tous les Sancho du monde. Aux journalistes qui lui demandaient, lors d'une conférence de presse parisienne, si son film était chrétien, Fellini répondit : « *C'est un film franciscain* ». Cette réponse risque d'étonner ceux qui conçoivent le franciscanisme comme un semis de fleurs d'innocence que des oiseaux picorent en écoutant prêcher. Ce malentendu a fait des *Fioretti* de Rossellini un film qui scandalisait à tort les esprits non prévenus. Pour l'intraitable mépris du monde de saint François, seul, le manque de besoin et l'absence de tout avoir peuvent définir son enchantement spirituel. Cette position, ne peut manquer de contrarier les propriétaires-nés, les plus doués en métaphysique. Mais, comme saint François qui trouve la joie parfaite dans une gorgée d'eau ou un regard à nos frères les arbres, la fuite continuelle sur les routes, un cheval qui fait cavalier seul, trois musiciens qui s'en vont, des arbres sans feuille, et la motocyclette bricolée (son couvent), combleraient Gelsomina de bonheur, si Zampano ne la considérait pas comme un simple objet.

Gelsomina, l'héroïne de *La Strada,* qu'interprète la propre femme de Fellini, possède tous les attributs de la pauvreté, de la faiblesse et de la simplicité d'esprit, comme les idiots de Faulkner, comme le frère Genièvre des *Fioretti,* comme les grands lunaires de la comédie muette : Harry Langdon, Stan Laurel ou encore Harpo Marx. Sa mère l'a vendue à un briseur de chaînes ambulant qui a besoin d'une assistante pour tenir son tambour, le réchaud à alcool et quelques autres menus emplois de subalterne. Le brutal, le fort, l'élémentaire Zampano va trouver dans cette petite fille incompréhensible, dont les rires muets, les jeux de mains rappellent Stan Laurel, l'instrument d'une rédemption imprévue. A sa faiblesse, à sa laideur, à sa totale inutilité viennent s'ajouter les stigmates de l'inconfort et du cirque : la crasse, la guenille et le maquillage du clown. Et dans la roulotte-motocyclette de Zampano, appareil fantastique d'une redoutable singularité, va se jouer la parabole du plus petit. En plantant des tomates sur le bord d'une route qu'elle ne reverra jamais, en écoutant chanter les fils téléphonique, l'oreille contre le poteau, en faisant rire des petites filles en haillons et surtout en attachant sur Zampano des yeux confiants, la petite inservable de *La Strada* va saisir les trésors de son dénuement, et découvrir une liberté, une grâce douloureuse qui ridiculise toutes nos recettes garanties et émotions usuelles.

Avec une terrible impassibilité, Fellini nous laisse au seuil des élans inattendus de ses personnages. Seul, Harpo Marx sait battre de l'aile comme Gelsomina, d'une façon aussi essentielle et inexplicable. Nous ne sommes plus accrochés aux sténogrammes de la psychologie traditionnelle. Les personnages sont muets comme des pierres sur leur finalité, et n'essayent pas de se prédire des avenirs avantageux. Aussi, sur l'écran, chaque seconde de leur vie est miraculeuse. Dans ce monde de routes, de terrains vagues et de flâneurs, le dérisoire s'évapore avec les limites des préjugés. En s'aventurant comme on ne l'avait jamais encore fait, dans les redoutables méandres du for intérieur, cette dramaturgie de l'être et de la personne donne au cinéma de nouvelles chances d'infini.

En fin de compte, cette méditation insolite sur le dénuement n'est pas une pensée de résignation, mais d'équilibre. Certes, la misère est un cauchemar avant d'être un paradis ascétique. Dans les barraquements, sous les ponts, l'obsession de l'argent et du confort prend un caractère d'atroce urgence qu'il est difficile d'éluder. Mais il ne faut pas oublier que ce besoin d'installation croît, sans solution de continuité d'une niche à chien inondée à un douze pièces avec terrasse au Trocadéro. Le même besoin, part de la cabane en planches et peut motiver le plus obscène des superflus. Quand tous les buts du socialisme seront atteints, dans la plus juste répartition de la plus grande production possible, l'intuition franciscaine renaîtra, insurrection d'un marxisme cistercien, soucieux de l'essentiel, qui échappe toujours aux systèmes échus, et à tous les pieds au chaud en général. Seule, cette antithèse peut empêcher les messianismes politiques de transformer leur rêve de justice sociale en épopée de la satisfaction. Pour cela, la leçon de *La Strada* n'est pas une fiction désincarnée, mais demeure, au contraire, étrangement originale, actuelle et opportune.

André MARTIN.

LA STRADA (LE GRAND CHEMIN).

Production : Ponti-De Laurentis. *Distribution en France :* Les Films du Centaure. *Sujet* de Federico Fellini et Tullio Pinelli. *Scénario :* Federico Fellini, Tullio Pinelli et Ennio Frajano. *Dialogue :* Tullio Pinelli. *Images :* Otello Martelli. *Musique*: Nino Rota. *Montage :* Leo Cattozzo. *Réalisation :* Federico Fellini. *Avec* Giuletta Massina *(Gelsomina)*, Anthony Quinn *(Zampano)*, Richard Basehart *(Le Fou)*, Aldo Silvani *(Colombaioni)*.



« ...tout ce que vous aurez fait à l'un des plus petits de mes frères » (Matthieu, XXV-40).



Gelsomina : « *Moi, un de ces jours, je prends des allumettes et je brûle tout ! Sans rire !* » Giuletta Massina et Richard Basehart dans la scène de *La Strada,* que nous publions ci-dessous.

CE QUE DISAIT " LE FOU "

La Strada - Deuxième partie

(Extrait du dialogue de Tullio Pineli, séquence IX)

Le discours du fou et la parabole du cailloux contiennent toute la substantifique moelle de La Strada. *L'extraordinaire rayonnement de Richard Basehart, qui unit, au charme dynamique du jeune ouvrier de* L'Enfance de Gorki *(Donskoï) l'irréductible gentillesse du* Brave Soldat Shveik *(Trnka), rend captivant cet exposé en trois points. Sous le fouet des questions directes, quelques nouvelles idées se mettent à défiler dans la petite tête d'artichaut de Gelsomina. (Ce passage du texte original n'a pas été maintenu intégralement dans le film.)*

Après leur bagarre dans le cirque, Zampano et le Fou ont été mis en prison. On a commencé, pendant ce temps, à démonter les tentes. Restée seule, accroupie dans un coin de la roulotte, Gelsomina, qui ne parvient pas à s'endormir, se livre à de pénibles essais de réflexion. Son regard se pose parfois sur les roulottes silencieuses, puis se tourne vers la place de Zampano, restée vide. Tout à coup, une voix chuchote du dehors :

— Gelsomina !

Gelsomina tressaille légèrement, puis se penche pour regarder à l'extérieur. C'est le Fou, qui vient vers elle, une torche électrique à la main.

LE FOU : Gelsomina ! *(Il siffle.)* Réveille-toi ! *(Il rit.)* Tu dormais? Ah ! quelle belle tête... intelligente ! Dis-donc, ça sent le fauve là-dedans.

Gelsomina le regarde avec un mélange de crainte et de curiosité, puis elle promène lentement son regard autour d'elle, cherchant Zampano.

LE FOU : Hé ! non... Lui, il y est encore... Mais peut-être qu'ils vont le laisser filer demain.

GELSOMINA : Demain?

LE FOU : Peut-être? Demain matin. *(Il regarde autour de lui, tout en se roulant lentement une cigarette. Le cirque est presque complètement démonté.)* Ils s'en vont !

GELSOMINA : *(En le fixant sans animosité.)* Quand même, c'était votre faute. Zampano ne vous avait rien fait. Et alors. Pourquoi vous ont-ils laissé repartir, vous?

LE FOU : Evidemment, d'un côté c'était peut-être bien ma faute... mais lui, il était armé. *(Il crache et porte la cigarette à sa bouche.)* Alors descendez ! *(Il se met à rire.)* Et puis, il a des années devant lui. Tandis que moi, je vais bientôt crever. Allez, viens un peu t'asseoir ici ! Allez, voyons, assois-toi ! Mais assois-toi donc ! Tu veux bien qu'on bavarde un peu?

Ils s'assoient sur des gradins du cirque qui n'ont pas encore été démontés.

GELSOMINA : Mais vous, pourquoi en voulez-vous à Zampano?

LE FOU : Hein?

GELSOMINA : Pourquoi est-ce que vous vous moquez toujours de lui?

LE FOU : Tu la connais l'histoire de celui qui était en avion, dont l'avion est tombé et qui est mort? Eh bien juste à ce moment-là, sa mère a rêvé qu'elle le voyait tout couvert de sang ! Et sa fiancée a rêvé qu'elle se voyait dans une glace tout habillée de noir. Ce sont des choses qui arrivent tous les jours, sans qu'on le sache ! Ecoute un peu. Quand j'étais petit, dans mon village, il y avait la sœur du curé; les gens disaient qu'elle savait faire venir l'orage. Et moi, je me le suis fait apprendre... il faut sept mots... et un soir, je les ai dits et tout à coup, bim, boum, on se serait cru en plein jour ! Tu veux que je te le fasse? *(Il se remet à rire.)* Oui? *(Il rit.)* Mais tu sais, il faut vraiment que ça se passe comme ça ! Est-ce que tu sais que tu as une figure vraiment drôle? Tu n'as pas l'air d'une femme. Tu as l'air d'un artichaut !

GELSOMINA : Moi, je ne sais pas si je vais rester avec Zampano ! Ils m'ont demandé si je voulais partir avec eux.

LE FOU : Hé ! vas-y donc ! C'est une bonne occasion pour le laisser tomber, non? *(Il rit.)* Tu t'imagines sa tête, demain : il sort et il voit que tu es partie? Quelle brute ! Une vraie brute ! Maintenant, j'ai compris tu sais? Tu voudrais que ce soit moi qui te dise si tu dois rester avec lui ou non? Ce n'est pas vrai? *(Il rit.)* Moi justement ! *(Il siffle.)* Je ne peux pas te le dire, je n'en sais vraiment rien. Mais écoute un peu.

GELSOMINA : *(en pleurant)* Un peu.

LE FOU : Tu sais bien... faire l'amour, hm? *(Il rit.)* Mais qu'est-ce que tu sais donc faire?

(Gelsomina au comble de la tristesse et de la confusion s'était assombrie à nouveau). Implacable, le fou la regarde.

LE FOU : Et en plus, tu es laide.

GELSOMINA : *(Elle pleure.)* Oh ! Qu'est-ce que je fais donc au monde?

LE FOU : Tu voudrais venir avec moi?

GELSOMINA : *(Elle pleure.)*

LE FOU : Je t'apprends à marcher sur la corde ! Tout en haut en l'air, avec toutes les lumières sur toi ! J'ai une voiture et tout. On s'amuserait bien tu sais? D'accord? *(Il se met*

à rire.) Rien à faire ! Tu veux rester avec ton Zampano et faire... toujours les mêmes imbécillités... et te faire traiter à coups de *pied dans* le derrière, comme il te traite toujours ! (*Il rit.*) C'est la vie ! Mais... Zampano ne te garderait pas si tu ne lui servais à rien ! Dis-moi un peu... Qu'est-ce qu'il t'a fait quand tu t'es sauvée?

GELSOMINA : Des tas de claques.

LE FOU : Pourquoi est-ce qu'il ne t'a pas *laissée partir*? Non, non, tout bien pensé, je ne te prendrais pas avec moi : même si tu voulais. Est-ce qu'on sait... Peut-être qu'il t'aime?

GELSOMINA : Zampano? Moi?

LE FOU : A l'intérieur, c'est un chien. Il est fait comme un *homme*... mais *quand* il essaye de... de parler, eh bien il aboie !

GELSOMINA : Le pauvre, hein?

LE FOU : Hé ! Hé ! le pauvre ! Bien sûr que... si ce n'est pas toi qui restes avec lui, qui y resterait avec lui? Je suis ignorant, mais j'ai lu des livres : eh bien tu ne vas pas *me* faire croire... et pourtant tout en ce monde sert à... à quelque chose. Prends... prends un caillou par exemple.

GELSOMINA : Lequel?

LE FOU : Hé ! celui-ci : n'importe lequel. Eh bien ! celui-ci aussi, il sert à quelque chose : même ce petit caillou.

GELSOMINA : A quoi est-ce qu'il sert?

LE FOU : Mais il sert à... *Est-ce que je sais?* Si je le savais, tu sais qui je serais?

GELSOMINA : Qui?

LE FOU : Le Bon Dieu. Celui qui sait tout ! Quand tu nais... Quand tu meurs aussi ! Qui peut savoir ! Je ne sais pas à quoi il sert, moi, ce caillou, mais il sert sûrement à quelque chose ! S'il est inutile tout le reste aussi est *inutile : et même* les étoiles ! C'est comme ça tu sais? Et toi aussi, toi aussi tu sers à quelque chose, avec ta tête d'artichaut.

(Il y a un silence. Puis Gelsomina est secouée par un rire bas, libérateur, semblable à un rire nerveux. Puis, comme si se dénouait en elle-même un nœud de pensées toujours étouffées, *jamais exprimées*, elle se met à parler, partagée entre le rire et l'angoisse.)

GELSOMINA : Moi, un de ces jours, je prends les allumettes et je brûle tout ! Sans rire : je brûle tout ! Comme ça il apprendra ! Moi je n'ai jamais dit « je ne veux pas partir avec celui-là ». Il nous a donné dix *mille lires et bonsoir :* moi, je travaille : et lui, des coups.

Le Fou se met à rire.

GELSOMINA : (*elle rit aussi*) Ça ne va pas ! Je ne peux pas ! Et moi, je lui dis ! Et lui, rien du tout ! A quoi ça sert alors? Et même du poison dans sa soupe, je lui mettrai du poison ! Et je brûle tout. Tout ! Ça lui apprendra ! *Si ce n'était* pas moi qui restais avec lui, qui y resterait ? Hein ?

Le Fou et Gelsomina se lèvent et approchent de la roulotte de Zampano. Le Fou reprend alors d'un ton soupçonneux :

LE FOU : Alors, ils t'ont demandé de rester avec eux? Ils t'ont demandé de rester avec eux, hein ? Et... pour moi... qu'est-ce qu'ils t'ont dit ?

GELSOMINA : Ils ont dit qu'ils ne voulaient plus de vous pour travailler... Ni vous, ni Zampano.

Le Fou hausse les épaules ; il répond sur un ton fanfaron qui exprime tout de même sa solitude.

LE FOU : Ce n'est sûrement pas moi qui voudrais travailler avec eux en tous cas... Je n'ai pas besoin d'eux : je peux me débrouiller tout seul. Je vais, je viens... je *ne m'installe* jamais dans un endroit parce que ça m'ennuie de voir toujours les mêmes têtes. Et puis... je veux être libre. Après tout c'est comme ça que je suis... sans demeure fixe.

GELSOMINA : (*elle ouvre la porte et s'assoie les jambes pendantes*). Mais pourquoi, avant, avez-vous dit que vous allez bientôt mourir ?

LE FOU : Oh ! ce sont des choses qui arrivent dans mon métier. (*Il tambourine avec ses doigts sur la porte de la roulotte*). Plum, plum, plumplum petiplum. Un de ces jours je vais me tordre le cou et personne ne s'en apercevra.

GELSOMINA : Et votre mère ?

LE FOU : Le jour où je mourrai, personne ne s'en apercevra! Je mourrai dans un coin perdu : les années passeront... et un jour quelqu'un dira : « Est-ce que quelqu un a revu « Le Fou » ? « Pas moi, et toi ? ». Qui sait ce qu'il est devenu. Il n'est pas ici... il n'est pas ailleurs non plus! »... Alors tu t'es décidée ? Tu viens ou tu reste ? Bon, alors monte et j'emmène la moto un peu plus loin devant la gendarmerie. Comme ça, quand ils le laisseront repartir, il te trouvera tout de suite!

La moto s'est arrêtée. Le Fou qui conduisait descend et s'approche lentement de la roulotte. Gelsomina n'est pas descendue ; elle est accroupie à l'intérieur et le regarde.

LE FOU : Allez descend : voilà la gendarmerie. Alors... au revoir, je m'en vais.

GELSOMINA : Vous partez ?

Ils se serrent la main. Gelsomina a un geste d'anxiété enfantine. Le Fou sourit et lui dit gentiment :

LE FOU : Oui... peut-être... tu voudrais peut-être partir avec moi ? Oui, bien sûr, mais moi je n'ai pas la moindre intention de me mettre en ménage. D'ailleurs, je me demande bien à quoi ça servirait... Gelsomina..., Gelsomina... (*il chantonne*).

Il détache la petite médaille d'une chaîne qu'il a autour du cou et la tend à Gelsomina qui le regarde craintivement.

LE FOU : C'est... c'est un souvenir, au revoir (*tout en s'éloignant, il se remet à chanter : Gelsomina, Gelsomina*). Au revoir, au revoir.

Gelsomina le suit du regard en serrant dans sa main la petite médaille.

(*Traduit de l'italien par Laura Mauri*).

TULLIO PINELI.



A DIABLE, DIABLE ET DEMI
A ANGE, ANGE ET DEMI

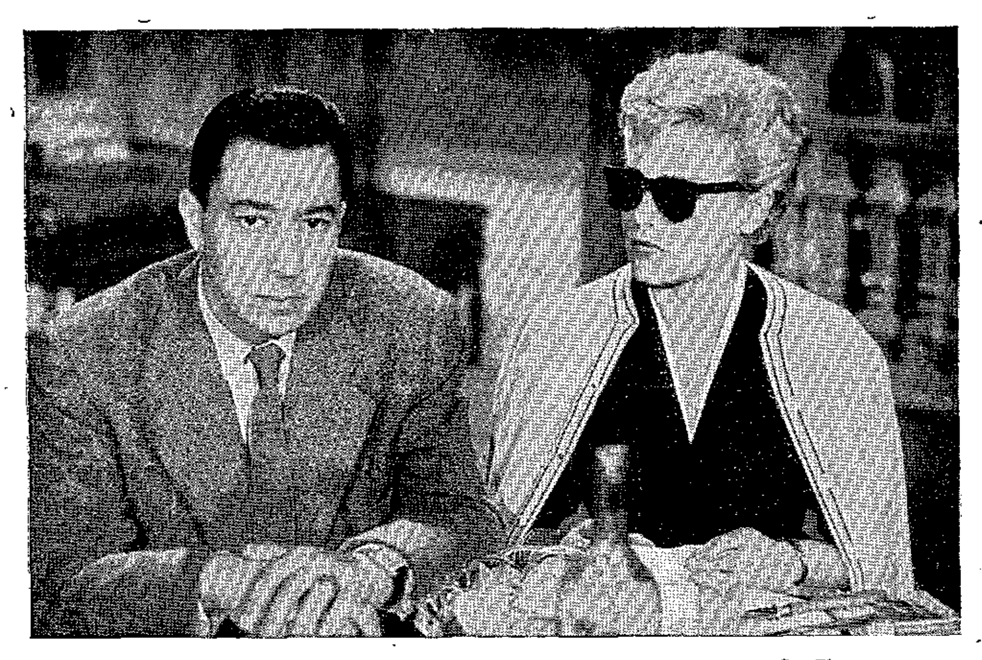
(Quelques absurdités paracritiques à propos des Diaboliques *et du* Pain vivant)

par Jean-Louis Tallenay

La pire méthode pour un critique consiste à reconstruire un film imaginaire au lieu d'essayer de comprendre et d'apprécier, s'il le peut, celui qu'on lui présente. Essayons donc le pire. Deux films m'y incitent : *Les Diaboliques* dont le style étincelant ne peut me faire oublier le vide intérieur et *Le Pain vivant* parce que la grandeur de son sujet me tient à cœur mais ne peut me dissimuler la faiblesse de son traitement.

Le dernier mot du petit garçon mythomane des *Diaboliques* donne la clef d'un autre film qui aurait pris le ton de *Noblesse oblige*. Après plusieurs semaines nous pouvons nous considérer comme déliés, en partie, du secret que nous avons *tous* observé au sujet du coup de théâtre final. Imaginons donc que le récit du « meurtre » de Michel comporte moins de détails et insiste moins longtemps sur les scènes d'atmosphère. Quand meurt Cristina nous ne serions alors qu'à la moitié du film. Le vieux policier fait arrêter les coupables par la police officielle. Une autopsie de la victime s'impose. Avec ses relations à la morgue, une substitution du cadavre est un jeu pour le vieux policier. Cristina n'était pas morte : nous apprenons alors que le policier avait percé à jour le jeu des deux complices et monté avec Cristina la comédie de sa mort pour la venger de ses bourreaux. En trois images voici l'affaire jugée en Cour d'Assises. Ignobles bien entendu, les deux complices se chargent l'un l'autre à plaisir. Le jury, défenseur de la société, condamne à mort la maîtresse comme instigatrice et vraie responsable du meurtre destiné à la débarrasser d'une épouse gênante. La guillotine est un bel accessoire de Grand Guignol : Nicole va y passer. Ce dénouement trop parfait met le policier dans un mauvais cas : il dénonce Cristina qui se cachait sous un faux nom. Les condamnés sont relâchés mais le trio est sous le coup d'une inculpation pour injure à magistrat. Grâce à l'esprit de décision de Nicole et à l'argent de Cristina les voici tous les trois réunis, disant adieu à la France sur le pont d'un bateau à destination de l'Amérique du Sud. Le bastingage cède : ils tombent ensemble à la mer. Constatation du commissaire du bord : trois écrous du bastingage ont été dévissés par trois outils différents. On ignore si les victimes de l' « accident » sont noyées ou ont pu aborder sur une île déserte.

Moralité : mon film est absurde ; mais il n'est qu'un apologue pour illustrer le regret que Clouzot dans *Les Diaboliques* ne se moque du monde qu'à moitié. Il



Paul Meurisse et Simone Signoret dans *Les Diaboliques* de H.-G. Clouzot.

est dommage de dépenser tant de talent pour poser une devinette : L'ironie qu'il y met n'atténue ni le cynisme d'une pareille vision du monde ni le sadisme qui consiste à créer des monstres pour en souffrir. Pourquoi ne pas rêver d'un humour qui serait démystification de la terreur cinématographique et qui transformerait un récit cynique en conte philosophique ? Il eût été bon de rappeler aux amateurs que tuer est difficile et que c'est un jeu auquel les spécialistes eux-mêmes ont tendance à se laisser prendre. Les premiers auraient constaté que si le crime peut être considéré comme l'un des beaux arts, il ne peut passer pour une science exacte, puisque Michel échappe à l'assassinat par la violence, Cristina au meurtre psychologique et Nicole à l'exécution légale. Les meurtriers impénitents auraient appris qu'on trouve toujours plus criminel que soi et que le pire pour un assassin c'est d'essayer d'assassiner des assassins car le jeu peut continuer indéfiniment.

L'ironie fait ricaner (on ricane beaucoup dans les salles pendant la projection des *Diaboliques*), l'humour libère le rire. En montant à la perfection une mécanique gratuite de la terreur tout en prétendant nous faire croire à la réalité des personnages et de leurs actes, Clouzot avec *Les Diaboliques* jette un soupçon rétrospectif sur des œuvres qui paraissaient beaucoup plus riches en vérité humaine comme *Le Corbeau* ou même *Le Salaire de la peur* : on se demande si celles-ci aussi n'étaient pas pure mécanique. En traitant *Les Diaboliques* comme une véritable « comédie des meurtres », il eut aussi bien apporté une nouvelle preuve de sa virtuosité. Mais il nous eut épargné l'amertume vaine que laisse le souvenir de personnages ignobles auxquels on nous fait croire à moitié.

Les moralistes et les esthètes trouveront sacrilège, pour des raisons opposées, un rapprochement entre *Les Diaboliques* et *Le Pain vivant*. Il ne se justifie que par contraste ; une histoire de diables appelle une histoire d'anges ; mais surtout les faiblesses des deux films sont complémentaires : s'il manque un sens aux *Diaboliques* il manque un style au *Pain vivant* et si *Les Diaboliques* ne valent que par le styliste Clouzot, *Le Pain vivant* ne retient l'attention que si l'on est sensible à la signification qu'a voulu lui donner Mauriac.

Retombons dans notre erreur, et, pour rêver sur *Le Pain vivant,* imaginons qu'un réalisateur moins amoureux des belles images et des travellings ait situé en trois brèves séquences au début du film la rencontre de Thérèse et de Valmy, le nœud de vipères de la famille de Thérèse, et après le refus de celle-ci, la plongée de Valmy dans son milieu d'enfance. Oublions la fin du film en forme de course poursuite dans les montagnes qui ne nous apprend rien de neuf sur les personnages ni sur la messe, sujet du film. Nous voici au moment où cette jeune dévote s'obstine à refuser l'amour de Valmy en lui répétant que la messe est un sacrifice. Le sacrifice de Thérèse avait un sens à l'origine : elle ne voulait pas abandonner ce frère pour qui elle représente toute la pureté du monde. Mais le frère dévoyé a été touché par tant d'héroïsme et par la grâce de Dieu : il a renoncé à Saint-Germain-des-Prés et prépare son baccalauréat. Pourquoi Thérèse s'obstine-t-elle à rester chez son père qu'elle incite à une jalousie coupable et qu'elle n'empêche pas de maltraiter son fils ? (Elle ne tient même pas leur ménage : il semble que sa seule occupation soit de faire de l'aquarelle). Pourquoi surtout continue-t-elle à dire à ce pauvre Valmy que le sens de la messe lui impose cette obstination dans le malheur et la solitude ? Tous les enfants du catéchisme savent que si la messe est une commémoration d'un sacrifice, son rôle est surtout de faire participer les fidèles aux grâces de la Rédemption qui sont joie et communion.

Imaginons ici que Valmy, ce mécréant si pur, au lieu de rester dans le vague, dise à Thérèse, avec sa bonne logique de fils d'instituteur touché par la grâce, qu'elle a tort de se faire souffrir pour le plaisir et que son devoir est sans doute de donner à sa triste famille l'exemple de la libération dans la joie chrétienne et l'amour partagé. Imaginez Thérèse obligée de reconnaître qu'elle a reçu une bien mauvaise éducation et que dans sa famille on ne lisait de Mauriac que les pages noires. Voyez ces deux anges découvrant ensemble le sens chrétien de l'amour, chacun apprenant à l'autre un aspect complémentaire du message chrétien qui est à la fois sacrifice et joie, mort et résurrection. Quel exemple pour ce frère chargé de chaînes et pour ce père recuit dans une passion triste qui est négation de l'amour.

Mon pseudo-scénario est bien mauvais : pire certainement que celui du film. Il ressemble d'ailleurs à une pièce en trois actes : l'exposition, le nœud de l'action (Thérèse pieuse renonce à Valmy incroyant, pour sauver son frère dévoyé) et le retournement du troisième acte (Valmy converti explique à Thérèse que sa piété était incomplète et leur amour sauve le frère que le départ de Thérèse devait perdre). Les puristes remarqueront qu'ainsi traité (ou maltraité) *Le Pain vivant* n'eût été que théâtre filmé. Nous voulons justement suggérer que tel était le style qu'imposait le sujet traité. Il ne fallait pas craindre les mots pour procéder à cette analyse des âmes. C'est en mots que Mauriac sait s'exprimer ; le dialogue du film, en témoigne, et nous pourrons juger sur pièce puisqu'il a l'intention d'en publier le texte intégral tel qu'il l'avait écrit. Nous craignons que le réalisateur du film — qui a assuré aussi l'« adaptation » du scénario — n'ait commis au départ une erreur de style en voulant introduire dans le film de belles images et des séquences muettes pour « faire du cinéma ». Il eut fallu suivre l'exemple de l'adaptation des *Parents terribles* par Cocteau où l'image est entièrement subordonnée au dialogue, celui de Bresson dans le *Curé de campagne* où chaque image est, malgré l'apparence, l'expression d'une fidélité minutieuse au texte. Au lieu de couper dans le dialogue pour « ajouter du cinéma », il eût fallu demander à Mauriac de s'exprimer à sa guise en auteur dramatique et se soumettre à ce mode d'expression. La réussite *cinématographique* serait venue par surcroît. *Le Pain vivant* est la dernière victime du mythe de la spécificité cinématographique.

J'ai dit que la méthode critique que je viens de suivre était la pire. C'est qu'elle est absurde : si le critique refait les scénarios, il ne reste aux auteurs que d'en faire la critique et voilà le monde à l'envers (1). D'ailleurs c'est trahir les

(1) ...Et le critique mal en point. Car, lorsque je réclame plus de philosophie dans le film de Clouzot, je n'ignore pas que l'un des auteurs du livre dont est tirée l'adaptation est philosophe. Et quand je suggère pour *Le Pain vivant* une meilleure théologie, je n'ignore pas que Mauriac est meilleur théologien que moi.

intentions des auteurs que de demander à Clouzot un film humoristique et à Mauriac un film rose. Ils ont bien le droit de choisir l'un une ironie sarcastique et l'autre un monde tragique. Mais la démonstration par l'absurde a fait ses preuves dans la mathématique. Elle n'a d'autre prétention ici que de faire apparaître qu'il ne suffit pas d'un style pour faire un film et qu'il ne suffit pas non plus d'un sujet (2). Il ne suffit pas non plus d'un style *et* d'un sujet, car on aurait beau jeu de me suggérer que Clouzot aurait dû réaliser *Le Pain vivant* (encore que, sur d'autres sujets, une équipe Mauriac-Clouzot serait assez étonnante...). Chacun sait depuis longtemps que la forme et le fond n'existent ni l'un ni l'autre et que la querelle du formalisme est sans objet. Mais l'exemple de ces deux films rappelle que le style le plus étincelant ne fait pas une grande œuvre d'un film qui ne « veut rien dire », et que la signification la plus haute ne passe pas à travers un film dont le style n'est pas l'expression même du sujet.

J.-L. TALLENAY.

---

(2) Ces deux films sont décidément signes de contradiction. Le parallélisme que nous établissons devient moins fantaisiste quand on note que Simone Dubreuil (dans *Libération*), tout en faisant profession d'athéisme écrit du *Pain Vivant* la critique la plus favorable et que Henri Agel (dans *Radio-Cinéma*), qui fait profession de christianisme, est seul à découvrir aux *Diaboliques* un sens spirituel et métaphysique.



Françoise Goféa et Jean-François Calvé dans *Le Pain vivant* de Georges Mouselle, scénario de François Mauriac.



LES MARX BROTHERS ONT-ILS UNE AME ?

II

par André Martin

« L'apologie de la poésie de l'absurde chez les Marx n'est plus à faire... ils ont bien vieilli...

Les Vieux Journaux.

« Cacaracamouchen, yoc catamalequi
« Marababa sahem, croc, salamalequi...

Molière. *Le Bourgeois Gentilhomme.*

Le fer de la révolte et la manière de s'en servir

Les efforts de croissance et de vouloir vivre sont scandaleux par définition, pour ce qu'ils exigent de lucidité et d'insoumission. Dès sa naissance l'homo sapiens apprend à cacher ses fringales de possession, de promotion. Et tout autour, le trop-plein de la misère, la souffrance injuste entrent aussi dans l'invisible, par simple refus de la conscience, par pure élimination : sueur banale du joli monde.

On ne répétera jamais assez la tyrannie de ces bienséances, et combien il est difficile de les contrarier. Il arrive que le théâtre, le roman posthume, le pamphlet anonyme, un cri de fusillé, une vengeance de parlementaire révèlent la face cachée de notre vilaine lune contemporaine. La chanson écoute parfois les mauvais conseils de la colère. Mais le Cinéma, outil de conciliation, marchandise pour commis-voyageur, ne perd sa courtoisie de maître d'hôtel que par surprise.

Les inoubliables expéditions punitives de Vigo, de Bunuel et de Stroheim ont révélé un prodigieux arsenal cinématographique réservé aux jeunes réalisateurs que tentent les joies saines de la satire. Mais comment suivre sans trembler ces terribles exemples ? Comment ne pas reculer devant les redoutables problèmes d'expression et d'action que posent tout portrait ressemblant, toute giffle opportune ? Le moindre coup de dent, dès qu'il quitte les limbes du grommellement et de la mauvaise humeur, exige un métier, une science bien faits pour décourager ou aiguiller les intrépides vers les domaines plus tempérés de la rancœur en coin et de la satire par derrière.

La haine, le refus, la révolte ne sont pas faciles à pratiquer. Toute rebellion exige un surcroît de talent et de force. Une pointe de hargne hâtive, un manque de maîtrise ou de splendeur dans le réquisitoire, et la fête est ratée, l'arroseur arrosé. Celui qui fait profession de ne jamais mâcher ses mots, et de dire couramment son fait aux princes comme au populaire, doit équilibrer soigneusement son amertume et ne distribuer les sarcasmes que selon une méthode éprouvée. Sinon, il perd sa place.

Les fournisseurs habituels de Broadway : Georges Kaufman, S. J. Perelman, Morrie Ryskind ont toujours mis en scène les scandales hebdomadaires avec une virulence inconnue de nos revuistes et de nos pères Duraton. Mais il leur est aussi arrivé, malgré leur adresse, de se brûler les mains. En 1933, au moment de la « grande dépression », Morrie Ryskind écrivit le texte d'un spectacle, dont le titre Let' Em Eat Cake *reprenait la gaffe versaillaise de Marie-Antoinette : « Qu'il mange de la brioche ! » Les critiques prudents et le public sans soucis transformèrent le spectacle en four. « Les haines de Ryskind ont triomphé de son sens de l'humour » poignardèrent les journaux. L'auteur dut battre en retraite pour n'être pas lynché.*

Pour ceux qui trouvent asphyxiant de ne dire la vérité qu'une fois par mois au grand jamais, un unique espoir demeure dans la maîtrise des techniques d'expression. Et justement, dans l'art de remettre les choses à leur place et de poser impunément les pieds dans les plats, les Marx Brothers méritent la première place. Pendant de longs siècles, leur exemplaire et glorieux génie fera rêver les apprentis révoltés. On a toujours tracé des Marx Brothers des portraits rapides, plus exclamatoires que ressemblants. Pourtant, l'admirable continuité de leurs caractères, leur violence méritent d'être regardée de plus près. La méthode marxienne vaut un discours, avec ce que cela suppose d'analyse refroidissante et de pédantisme. Voilà qui est fait.



Les Marx sont on ne peut plus légitimement frères. Passagers clandestins, dans *Monkey Business*, ils peuvent chanter « Sweet Adeline » en famille.

1. NON, LE NATUREL NE VIENT PAS AU GALOP

a) *Non, le naturel ne vient pas au galop ?*

Non, le naturel ne vient pas au galop ! Peu de cinéastes parviennent à effacer de leurs œuvres les traces de fabrication et de simulation qu'exigent la construction d'un film. A la fixation pure et simple de leur volonté d'expression, l'écriture cinématographique oppose une sournoise résistance matérielle. Le plus transparent des lyrismes est placé dans une perspective de réalisation concrète qui en menace l'intégrité. Le réalisateur ne parvient à réduire ou à esquiver ces difficultés que grâce à une technologie essentiellement défensive. La spontanéité, élément fondamental de toute création ou interprétation poétique, musicale ou théâtrale, ne prend qu'une part restreinte dans la création cinématographique.

Quelques réalisateurs, cependant : Rossellini, Stroheim, Renoir, avec une science ou un instinct indéchiffrable parviennent à supprimer toute trace d'industrie, et à donner une large place à la spontanéité. L'œuvre cinématographique que Jean Cocteau a tirée de ses *Parents Terribles* est un des plus parfaits exemples de cette pureté naturelle, vérité intime, authenticité préalable qui vérifient imperturbablement toutes les données du film.

Ces mystérieuses réussites semblent s'accompagner nécessairement de deux conditions déterminantes. D'une part, les acteurs des *Parents Terribles* ont joué la pièce au Gymnase pendant deux ans avant de tourner le film. D'autre part, ils forment une tribu aux affinités et aux parentés obscures mais puissantes (1).

Eloignons-nous encore du sujet. Plus qu'aucun autre auteur ou interprète, les Marx Brothers ont réussi à mettre au service de leurs films un monde non seulement global, personnel, mais aussi d'une stupéfiante spontanéité. On ne s'en est pas aperçu tout de suite. Il a fallu que l'accord de cette étrange équipe fléchisse ; qu'un film comme *Happy Love* souligne entre les trois complices une stupéfiante indifférence, pour que l'on commence à soupçonner quelque chose d'anormal. Groucho tourne maintenant tout seul. Chico et Harpo ont disparu. Ayant, un peu tardivement, compris la valeur de l'étonnante cohésion des frères Marx il ne nous reste plus qu'à revoir indéfiniment le nombre limité de leurs films.

b) *Travail — Famille — Patrie*

Les entreprises burlesques des Marx ne pouvaient s'accommoder de la solitude. Alors que Keaton et surtout Chaplin ont fait du comique de cinéma un piédestal pour solitaire, les Marx ont vu dans l'absurde un sport d'équipe, où naturellement l'entraînement prend une grande place. La cohésion, la rigueur de leurs évolutions, résultent, comme pour les protagonistes des *Parents Terribles*, d'une grande habitude de jeu commun. Les Marx Brothers ont toujours directement introduit leur expérience scénique dans leurs films. La scène finale de *Animal Crackers*, dans laquelle Harpo fait tomber de ses manches toute une panoplie, allant du canif de poche à la pelle à tarte et au couteau à découper, a d'abord été un des numéros célèbres de Harpo, un « clou » rôdé pendant des années, et sur plusieurs spectacles. *Une Nuit à Casablanca* a été également préparé selon le dernier cri de la science marxienne du spectacle

(1) De même, les vieux amis du *Mercury Theater* : Welles, Cotten et Everett Sloane, interprètes de *Citizen Kane* ont mis dans les rapports de leurs personnages de Kane, Loland et Berstein plus que ne pouvait l'indiquer un découpage particulièrement détaillé, ou une direction subtile. De même Rossellini prenant de vrais moines pour *Les Fioretti*, ou donnant un rôle dans *Le Miracle* à son assistant préféré Federico Fellini, qui lui avait suggéré l'idée du film. De même Fellini tournant *I Vitelloni* avec son frère et des amis ayant tous la peau du rôle, ou donnant à sa femme la vedette de *La Strada*, malgré l'avis des producteurs qui ne croyaient pas à cette innovation matrimoniale. De même Trnka et Norman Mac Laren pour d'autres raisons identiques. Cette miraculeuse spontanéité est la plus rare et la plus difficile qualité de Cinéma.

magnifique,





mais l'on ne sait pas de quoi

Cet entrechat Marxien du Dr Z. Hackenbush, inconnu de tous les chorégraphes, marque le point culminant de *Un Jour aux courses.*

comique. Certains passages du film furent présentés dans des vaudevilles, et modifiés à la suite de chaque représentation. Aussi, après de tels réglages, la caméra peut, le tournage venu, s'immobiliser devant les trois frères, comme si elle cadrait une tirade mimique de Chaplin, ou un élan de danseur flamenco ; elle enregistre du cinéma brut, presque pür.

Seconde condition nécessaire à la spontanéité, les Marx sont plus que des inséparables. Alors que les Pieds Nickelés ou les Chevaliers de la Table Ronde ne sont que des complices, les frères Marx, tous nés du même côté de Manhattan, d'un père tailleur et d'une mère à tout faire, ne sauraient être plus légitimement frères. Pour cette raison, leurs films peuvent commencer sans préparation. Les Marx n'ont qu'à se montrer pour apporter le sujet, et à sortir pour l'emporter avec eux. Sous les pires avalanches d'objets et de personnages, ils promènent une constellation éparse, mais toujours inébranlable, héréditaire. Les Marx ont eu une vrai jeunesse commune pour emprisonner leur conduite dans une liturgie d'équipe qui supporte l'étoile compliquée de leur comique. Ces trois clowns créés de toute éternité pour se rejoindre devant nos yeux se meuvent en vérifiant, dans toutes les situations, l'équation de leur étonnante présence.

c) *Signalement des Frères Marx*

Lorsque Groucho entre dans l'action, en faisant osciller son dos, on sait qu'un personnage important vient d'apparaître sur l'écran ordinairement fréquenté par des fantoches d'une espèce totalement différente. *« C'est une caricature magnifique, mais l'on ne sait pas de quoi !* » note James Agee. Ses sourcils et son regard agile d'automate cherchent d'abord le ciel, puis les rats qui sont sous les fauteuils. On l'a pour cela surnommé *The King Leer* (de leer : œillade.)

Groucho ne joue d'aucun instrument en virtuose. Il pratique seulement la guitare en amateur. Mais c'est un excellent danseur excentrique qui, de plus, sait se servir de sa voix d'une façon très personnelle. C'est aussi le mieux attifé et le plus bavard. Il aurait une tête à porter le monocle s'il n'avait déjà des lunettes de fer. Les moustaches toujours fraîchement repeintes, il est à l'aise, volubile et logicien distingué quoiqu'un peu original. Il sait parler aux femmes et aux hommes. La déclaraton qui suit, extraite d'*Animal Crackers*, s'adresse à deux intéressées à la fois :

> *Groucho.* — Est-ce qu'on ne vous a jamais dit que vous aviez de beaux yeux ? Eh bien ! vous en avez... Et vous aussi vous avez de beaux yeux.
>
> En fait, je ne pense pas avoir vu quatre plus beaux yeux de ma vie. Mettons trois !
>
> Savez-vous que vous avez tout pour me plaire. Vous êtes grande et petite, mince et grosse, *blonde et brune*. C'est exactement le genre de femme dont j'ai toujours rêvé. A nous trois nous ferions un couple idéal. Vous avez la beauté, le charme, l'argent... Vous avez l'argent, n'est-ce pas ? Parce que si vous ne l'avez pas nous pouvons laisser tomber tout de suite.

Groucho est le businessman. A l'inverse de ses frères, il entre dans les réceptions avec une invitation et non par la cheminée, pour y distribuer des rosseries inattendues. Un talent d'imitateur lui permet de multiplier à l'infini sa personnalité. Il est l'entrepreneur, le commis-voyageur de l'aventure comique, celui qui trouve les occasions, les pétrins, et dresse le théâtre de l'absurde.

A la ville, nourri de bonnes lectures, et bien informé des affaires internationales, il écrit. Plusieurs de ses œuvres ont déjà été éditées. On croirait facilement que ce fin lettré est « dans l'enseignement ».

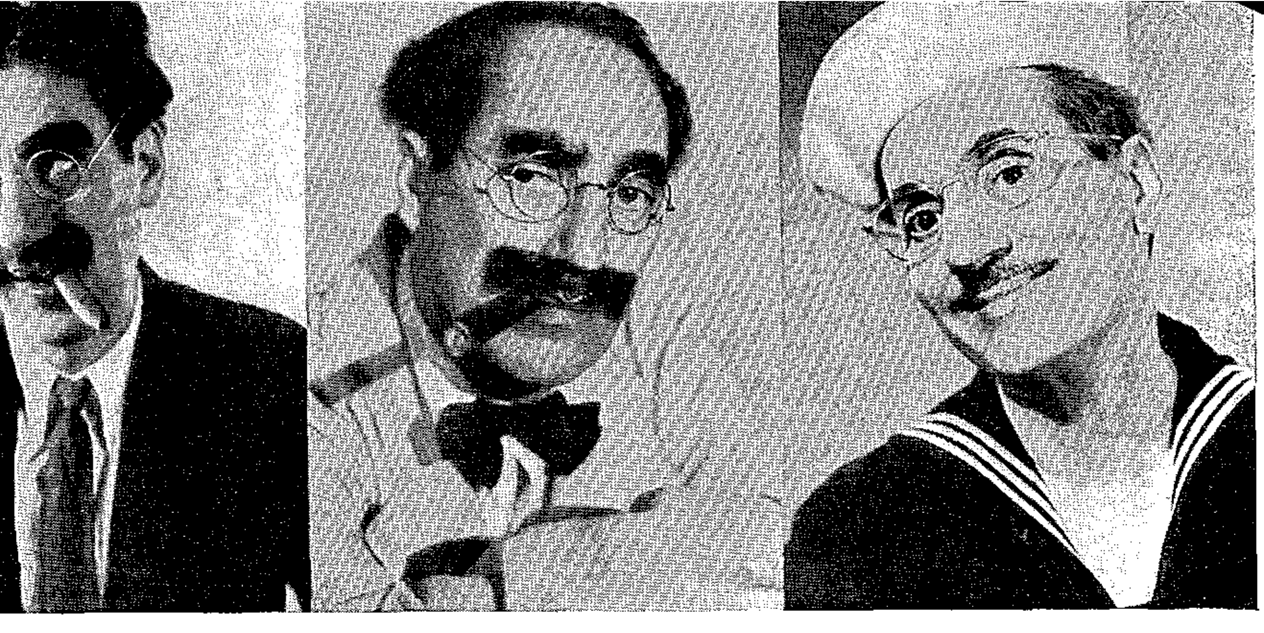
Par ailleurs, il est insomniaque le jour et la nuit, irritable, abattu et tracassé. Jamais content, il ne pouvait participer à un film sans trouver nécessairement le scénario pas bon, le metteur en scène maladroit et son frère Chico incapable de savoir son texte. Rentrant le soir chez lui, il prenait place à table, où toute sa famille l'attendait, avec son habit et ses moustaches au crayon gras, trop fatigué pour se changer.

Sa mauvaise humeur constante approche parfois de la neurasthénie. Groucho promène une peur indéracinable d'être « wash up », lessivé, et de connaître la misère réservée aux vieux comédiens abandonnés par le succès. Il ne peut voir une ancienne vedette devenue simple figurant sans quelques frissons rétrospectifs et plusieurs nouvelles polices d'assurance. Au sommet de la gloire des frères Marx, il ne cessait de répéter : « Qu'est-ce qu'on va devenir ? Plus personne ne va bientôt avoir envie de nous voir. » Cette peur de la misère le conduit à l'avarice. Groucho ne supporte les dépenses exagérées que lorsqu'il les fait lui-même. Il s'est fait construire un escalier roulant dans sa villa de Beverly Hill, pour les jours où monter un escalier lui déplaît.

Il a cependant rejetté naturellement tout ce que Hollywood réclame de charme truqué, de vie ostensible et de fausse adulation.

Si Groucho est l'entreprenant, l'utile, Harpo est l'inservable, le fruit pur de la nature, le Boop, l'idiot campagnard, *Pasty Bolivar,* le crétin légendaire des carnavals champêtres.

En s'isolant dans une infirmité postiche, comme sa perruque rouge et frisée,



Groucho de A jusqu'à Z (1929-1952 : *The Cocoanuts — Une Nuit à Casablanca — A Girl in every port*). Peintre du bien et du mal, redresseur de tort et éveilleur d'âme, devient chauve, perd ses moustaches peintes et remplace ses superbes lunettes de fil de fer par la quelconque matière plastique.

Harpo Marx s'est réservé les félicités du comique solitaire en équipe. Mime d'un style et d'un caractère sans précédent, Harpo Marx, avec une singularité martienne, demeure inquiétant, même au repos. Lors de ses premières apparitions, il étonna beaucoup les critiques en crachant, en se curant les oreilles, en se grattant le cou (et même la semelle de ses souliers), sur scène, comme s'il n'avait fait que ça toute sa vie.

Son visage stable, fort et équilibré, authentifie son originalité anthropophage, tandis que l'ovale parfait de Chaplin, ses beaux yeux « expressifs » et ses traits fins obligent le grand mime à s'enlaidir et à retrouver, sans le vouloir, les contractions des mauvais grimaciers. Harpo ne peut pas s'enlaidir. Les plus affreuses grimaces lui sont naturelles, et son visage reste en ordre quand, les lèvres pincées, les yeux bras dessus-dessous, il fait crier plusieurs femmes, d'une seule œillade empoisonnée.

Enfin, son style d'expression corporelle, remarquablement équilibré et musical, le place, pour tous ceux que les mythes n'embarrassent pas, au premier rang, à côté de Chaplin et de Buster Keaton. Quand on compare le jeu de Harpo à celui de Chaplin, cet étalon de toute mimique, le style de Charlot apparaît plus nettement limité, crispé, artificiel et démonstratif. Aux gestes millimétrés, à la préciosité, aux petites bouches et aux tortillements pédérastiques du grand d'entre les grands s'opposent le robuste naturel, la triomphale et chantante inconscience de Harpo. Ses gestes imprévus, les dandinements désinvoltes par lesquels il décompose impeccablement le tempo en font un modèle d'exécution mimique, de sûreté rythmique, de monde à part.

Sur cette trame de virtuosité, le naturel profond de Harpo peut apparaître, le moindre de ses appétits s'exprimer, la consistance spontanée de son jeu authentifie gestes et reflexes. Caché parmi les choristes d'*Une Nuit à l'Opéra*, Harpo allume les allumettes sur le ventre de la danseuse étoile et manifeste nettement l'intention de lui enlever son slip.

Ce style spontané a donné au cinéma quelques-unes de ses plus belles scènes mimées. Soit dans des sketches rapides et paraboliques comme des *comics strips*. Dans *Monkey Business*, un monsieur entre dans des toilettes sous l'œil sympathisant de Harpo nonchalamment accoudé au mur. Le monsieur ressort une seconde après, la tête la première. On s'aperçoit alors qu'Harpo, immobile, cachait seulement les deux premières lettres de la mention *women*. Mais plus souvent, abandonnant la célé-

rité ternaire du gag, Harpo se lance, entraînant ses frères, dans d'étincellantes pantomimes, comme celle des joueurs d'échecs de *Monkey Business*.

De plus, Harpo est le dépositaire des gags de manipulation, la pochette surprise émouvante. Il attire les effets visuels comme le platine la foudre, avec un sens de l'irréel et du féerique que seul Laurel pourrait lui disputer. Mourant de faim ou de désir, il pourra déguster les téléphones et vider les encriers, non sans les avoir auparavant goûtés. Des cascades d'argenterie patientent dans sa manche. On peut tout attendre de sa gabardine : une lampe à souder, un dictionnaire, un phonographe pour imiter Maurice Chevalier, une cafetière : « *Tout ce que l'on trouve dans une cuisine, excepté l'évier.* »

Sa vie privée cache plus de trucs et de mystères qu'un congrès annuel de la magie. Dans *Animal Crackers*, Harpo entre en fumant. Ses ronds de fumée forment des bulles. *Groucho :* Est-ce que vous en avez au chocolat ? Immédiatement Harpo souffle une bulle au chocolat. Et *Chico* ajoute pour expliquer : Il a tout ce qui lui faut !

La perruque d'Harpo n'est pas son seul postiche. Il sait avoir des mains, des bras et des jambes en trop. Il peut se déguiser en pouf 1900 et suivre ainsi une robe de bal et sa propriétaire sans être vu. Aux confins de la prestidigitation et du truc image par image, Harpo maintient le cinéma dans un bon climat d'effervescence. Son chapeau respire à l'aide d'un ressort invisible, qu'il commande depuis sa poche, et ce chapeau va lui servir à pêcher des grenouilles qui, dirigées par des fils, sauteront dans son couvre-chef. Parfois, c'est à l'accéléré que revient la mission de transfigurer une rencontre ou une galopade.

Enfin, cet infirme artificiel et polytechnicien est aussi le plus musicien, le plus touchant, le plus drôle, le plus séduisant, bref le préféré. Quand il veut bien s'arrêter de grimacer et de cracher, il devient une sorte de mouton divin, jouant de la harpe en virtuose, et bénéficie des bontés que les dames réservent aux monstres angéliques. On le dit à la ville père de famille modèle, collectionneur de peintures primitives, et par ailleurs le plus bavard des frères Marx.

Entre ces deux extrêmes, se place Chico, le plus pratique. Il est le Woop, l'Italien émigré caricatural dont l'accent ostensible estropie la langue anglaise, et indigne à juste titre les présidents d'association d'émigrés italiens. Il apparaît à première vue comme le frère sacrifié. Ecartelé entre Harpo et Groucho, il sert d'estafette et de sémaphore, traduisant correctement en clair les obsessions et les découvertes chiffrées de Harpo qui, de ce fait, n'est plus qu'à demi-muet.

Toujours grave, équilibré et de bonne humeur, Chico a été, dans la famille, celui qui tempère les aigreurs prophétiques de Groucho (qui n'arrangeaient rien dans les mauvais moments). Avec ses mains patientes de Sénégalais, il écarte les plus grandes menaces. Quand Minnie Marx, leur mère infatigable, cessa de leur servir de manager et d'impressario, Chico prit à son compte les discussions des contrats. Il en reste quelque chose dans son personnage. Comme Groucho, il ne craint pas d'improviser. Musicien comme Harpo, il joue du piano selon une technique très personnelle. Il est conseillé de ne jamais se fier à ses bonnes grâces et à ses airs intéressés. Sa bonne tête attentive et ses sourires pénétrés s'accompagnent d'une totale indifférence pour tout ce qu'on lui dit. Il en résulte toujours des dialogues de sourds d'un remarquable humour.

Zeppo, le dernier des frères, n'a jamais été aussi drôle que ses frères. Il s'est cantonné dans les rôles de faire-valoir, utilisant au mieux son bon air et ses vêtements impeccables. Les caractères poussés et exubérants de ses frères ne lui ont pas



Harpo (Ici, avec Ilona Massey, dans *La Pêche au trésor*) est l'inservable, la pochette surprise émouvante, qui permet à tout spectateur de vérifier *la haine ou l'intérêt qu'il porte* au merveilleux. Les poches de Harpo sont les cavernes d'Ali-Baba ; on peut tout y mettre et tout y trouver, même des bras et des jambes. Groucho : « *Harpo différait totalement des autres enfants. Tandis que les autres allaient dans la rue pour voler des pommes, il restait à la maison pour voler des bananes.* »

laissé beaucoup de place. Il a été un excellent « straight-man » joli garçon et bon danseur. Puis, il s'est empressé d'abandonner le cinéma pour le commerce du cinéma.

2. LE RITUEL MARXIEN

La plupart des comédiens comiques cherchent à faire varier le plus souvent possible les conditions de leurs apparitions. Des clowns médiocres comme Abott et Costello ne savent déjà plus à quel siècle, à quel continent, à quel travesti se vouer pour faire rire. Au contraire, les Marx ont confirmé, à travers leurs œuvres, une prédilection pour quelques milieux et quelques personnages. Ils ne se sont jamais tenus à la disposition de l'action comique. Ce sont les films, qui tout à leur service, les entouraient, prêts à leur laisser la place, dès qu'ils jugeaient un moment musical opportun. A travers l'évolution de leur système d'expression, des premiers numéros de vaudeville, et des *tab shows*, jusqu'aux comédies musicales. et aux films, s'est précisé un véritable rituel marxien, constitué par des figures aussi traditionnelles que celles du quadrille.

Dans *Home Again*, leur première comédie musicale, montée autour de 1919, cette liturgie apparaît déjà, complètement déterminée.

Le spectacle commence sur un quai où accoste un transatlantique. — Chœurs. — Les passagers descendent du paquebot. — Paraît Groucho qui, en grand seigneur, harangue les foules, embrasse les passagères et serre les mains des maris.

— *Mes amis* (Il étouffe un renvoi), *pour traverser l'Océan la prochaine fois je prendrai le train. Je suis heureux de poser enfin mes pieds sur la terra ferma. Maintenant je sais que lorsque je mangerai quelque chose, je ne le reverrai plus.*

Pour finir, Groucho invite la foule à sa prochaine réception. L'attroupement se disperse et découvre Harpo et Chico immobiles, qui se trouvent là on ne sait exactement pourquoi. Miteux et mauvais genre, ce sont tout de même de bien curieux va-nu-pieds. Harpo a déjà son étonnante ceinture qui, bien que située à la place habituelle de toutes les ceintures, *soutient* le pantalon par des tendeurs, trente centimètres plus bas.

ACTE O, SCENE O

Immanquablement chaque film des Marx s'ouvre sur une scène de *rencontre*. Parfois les Marx sont tous ensemble, dès le début, comme dans *Home Again* sur le quai d'un port, ou dans *Monkey Business*, passagers clandestins d'un même transatlantique. Mais le plus souvent, comme dans *Animal Crackers* ils arrivent l'un après l'autre, et pour des raisons bien différentes à un week-end sélect. Au cours de ces scènes de retrouvailles les trois frères, en refaisant connaissance, totalisent leurs grimaces et possibilités, essayant de se filouter les uns les autres pour se faire la main.

Go West débute sur une sombre histoire de pelisse de fourrure vendue par Groucho à Harpo dans le hall de départ d'une gare, qui provoque un échange accéléré de dollars versés par Chico, empochés par Groucho et immédiatement repris par Harpo, dans la poche même de Groucho. Car en pareille situation l'adresse de Harpo est sans égale. Ses poches extensibles et transformables peuvent même prendre la place de celles du vendeur, et récupérer les fonds versés. La mécanique parfaite de cette escroquerie se retrouve dans *Un Jour aux courses* comme dans *Animal Crackers* où Harpo dédaignant les dollars ne volera qu'un mouchoir. On la retrouve même dans la scène d'achat de la tapissière de *Gai dimanche*, l'un des premiers films de Jacques Tati. Ce qui prouve bien que les véritables amis des Marx Brothers ne leur reprochent jamais de réutiliser sempiternellement les mêmes formes.

Après la classique scène de rencontre, de vente, ou de discussion de contrat entre Groucho et Chico, les principes de la morale marxienne bien précisés, les frères peuvent partir en chasse à travers le monde, chacun pour soi, ou tous les trois ensemble. Qu'ils soient complices, assistants ou simplement voisins de hasard, nous les suivons.

LA RECEPTION

Il serait facile de démontrer que, de Molière à Bunuel, les nombres d'or de la critique sociale amènent toujours le poète en un même haut lieu : la réception mondaine. Dans les films de Chaplin, dans *L'Age d'or*, dans *Loulou* de Pabst et dans *La Règle du jeu* interviennent toujours les têtes à gifles, les invités polis, les verres qui circulent, baisemains, salamalecs, balustrades pour prendre l'air, chuchotis, et coups de fusil sous les lustres. Cette impérieuse nécessité a également placé les Marx Brothers dans l'inévitable cyclotron des rombières et des médaillés, avec ce que cela comporte de haute couture, de haute coiffure et de haute prostitution. Les Marx effectuent cette escale avec le sans-gêne naturel qui fait leur charme. Banquets, party, réceptions se passent en musique, avec chœur des domestiques. C'est la princesse qui paye, en l'occurrence la fidèle Margaret Dumont.

L'honneur de déclencher le mécénat revient à Groucho. Depuis le sketch musical *Mr Green Reception* que les Marx ont créé en 1918, il a pu s'habituer à ce rôle, et aux allures royales qu'il suppose. Dans *Monkey Business*, Groucho jette des briquets endiamantés après usage, comme de simples allumettes. Auprès des tenues de soirée des invités, la jaquette de Groucho ne détonne pas. Zeppo possède un smoking. Seul,



De la race de Freud, Harpo s'est spécialisé dans l'expression de la libido. Ses grimaces sont une des formes convaincantes qu'il donne à l'inhumain trop humain. Le spécimen ci-dessus est imprunté à *Animal Crackers.*

Chico et Harpo ne se changent jamais. Harpo ne quitte sous aucun prétexte son inimitable arsenal de guenilles. Tout au plus consent-il, comme dans *Monkey Business*, à les recouvrir d'une élégante cape de soirée. Mais ce n'est que pour mieux se retrouver en petit caleçon au milieu des invitées. L'élégant Groucho regarde d'abord avec une inattention méprisante ces va-nu-pieds exubérants. Par les multiples traits de leur charmant caractère, Harpo et Cico sauront l'éblouir et l'entraîner.

PETIT CONCERT

De tous leurs trucs et habitudes de scène, les numéros musicaux de Harpo et Chico étaient les plus efficaces. Dans certaines villes gourmées et prétentieuses les sarabandes des frères Marx pouvaient choquer, le numéro de harpe et de piano ne ratait jamais. Aussi n'ont-ils pu l'abandonner tout à fait en passant au cinéma. De *Animal Crackers* à *Go West* et *Happy Love,* Chico et Harpo se réservent toujours un moment musical. Le plus terrifiant est celui de *Un Jour aux courses* qui entraîne la destruction d'un splendide piano à queue. Dans *Duck Soup* le numéro a été supprimé. Pourtant, Harpo à un moment où il ne faut pas faire de bruit, trouve le moyen de s'approcher d'un clavier et d'égrener quelques notes.

Le petit concert des frères Marx s'installe toujours bien à son aise au cœur du film. Cela se passe souvent au cours d'une réception. Chico et Harpo jouent quelques morceaux de leur choix, après avoir accompagné le somnifère *O sole mio* d'une diva invitée. Tout le monde s'asseoit, et Groucho s'improvise présentateur. Parfois, après une poursuite survoltée nous retrouvons Harpo, brusquement détendu, dans les nuages, en train de retrousser ses manches, puis de jouer, les yeux en extase, un large sourire angélique sur le visage.

3. UNE RHETORIQUE FRAPPANTE

Qui voit un film des Marx pour la première fois s'aperçoit vite que ce spectacle ne ressemble à aucun autre. Leur franc-parler, leur juvénile arrogance n'est pas moins rituelle que le petit concert de musique non conformiste. La volonté de libération des Marx se dispense autant en pensée et en parole qu'en action. Au florilège de la brutale rhétorique naturaliste et poétique de l'expression américaine, qui avant tout frappe et pousse à l'action, les Marx Brothers ont apporté un style et des énormités très personnelles.

La mauvaise humeur, l'excitabilité de Groucho est continue. Il réagit au moindre ridicule. Gaston Modot gifflant la douairière dans *L'Age d'or* est un modèle de patience à côté de lui. Continuellement grognon, il aime insulter les inconnus qui ne s'y attendent pas.

> — Ah ! Voilà le célèbre Chandler.
>
> — Vous avez entendu parler de moi ? demande gentiment, poliment, mondainement l'interlocuteur.
>
> — Oui, j'ai entendu parler de vous. Depuis un grand nombre d'années, Monsieur Chandler. Et j'en ai marre.
>
> *Chandler* aimable. — Et naturellement j'ai entendu parler du grand Capitaine Spaulding.
>
> *Groucho-Spaulding.* — Bien, c'est très bien. J'ai entendu parler de vous et vous avez entendu parler de moi. Est-ce que vous avez entendu parler de l'histoire des deux Ecossais.

Dans la conversation, il ne peut s'empêcher de glisser des méchancetés plus ou moins bien venues :

> — C'est permis de ne pas fumer ? Je vous achèterai bien un parachute, si j'étais sûr qu'il ne s'ouvre pas !

Dans ce fleuve d'impertinence, l'arrogance s'est progressivement mise au point. Les méchancetés *trop simples* d'*Animal Crackers* deviendront de splendides aphorismes dans *Duck Soup*. Parfois Groucho tend à ses protagonistes de véritables pièges :

> *John.* — Si nous pouvions trouver le type qui a peint ce tableau, nous aurions un assez bon indice.
>
> *Groucho.* — Qu'avez-vous dit ?
>
> *John.* — Je disais : Si nous pouvions trouvez le type qui a peint ce tableau nous aurions un assez bon indice.
>
> *Groucho.* — Mais vous vous répétez, jeune homme. Décidément vous vous révélez comme un causeur embêtant.

Dans ses films, Bunuel parvient toujours à faire tomber les duos des Romeo en poussière. Les Marx Brothers n'aiment pas plus le Cinéma d'amour. Groucho et Chico ne manquent pas une occasion de proclamer leur mysoginie radicale. D'abord par des grossièretés pures et simples à l'adresse des dames :

> — Espèce de gloussement! — J'ai vu des femmes moches, mais vous, vous battez les records! Je n'oublie jamais un visage, le vôtre fera exception! — Le moindre objet, n'importe quoi : une fleur, un meuble, une photo, un nuage, un oiseau me font penser à vous. Il n'y a que vous qui ne me faites pas penser à vous.
>
> Dans *Monkey Business* Lucile se plaint à lui de sa triste vie en ménage :
>
> — Depuis qu'il a obtenu la licence (de mariage), je mène une vie de chien.
>
> — C'était peut-être une licence pour chien ?



A Chico revient le devoir de traduire en clair les oracles de Harpo et de défendre ou expliquer ses habitudes de chapardage ; ici dans *Duck Soup*.

Dans *Copacabana*, Groucho s'approche aimablement d'une dame : Vous dansez Madame ? Et comme la dame acquiesce Groucho ajoute en lui tournant le dos : Moi pas.

Pourtant parfois un compliment tout de même :

— Vous êtes une des plus belles femmes que j'ai jamais vu. Ce qui ne prouve rien d'ailleurs. C'est seulement par comparaison.

Bref, Groucho ne peut pas saluer sans faire une irrévérence.

Un de ses meilleurs moments d'artillerie se trouve dans *Monkey Business*. Le transatlantique vient d'accoster à New York. Mme Swenpski, célèbre cantatrice est attendue près de la passerelle par des journalistes. L'interview commence. Survient Groucho qui, passager clandestin, ne sait pas encore comment sortir du bateau. Il s'insinue dans les papotages, et commence tout de suite à parler sans que personne le lui demande .

Groucho. — Messieurs. Je ne dirai qu'un mot : la bicyclette ne remplacera jamais le cheval. D'un autre côté, le cheval ne remplacera jamais la bicyclette. Et je ne pense pas avoir jamais vu un cheval à bicyclette. Osez donc imprimer ça, bande de scribouillards. Un cigare, chérie ?

Un journaliste. — Prêt pour la photo, Joe ?

Groucho (s'asseoit sur les valises et relève une jambe de pantalon).

— Une photo ? Voilà un peu de sexe pour votre première page... Et vous pouvez dire que c'est un mariage d'amour. Je l'ai épousée pour son argent.

Madame. — Insolent, je ferais un rapport à votre journal.

Groucho. — Je vous serai reconnaissant de me laisser faire l'interview. Est-il vrai que vous divorcerez dès que votre mari ne sera plus aveugle ? Est-il vrai que vous vous lavez les cheveux au bouillon ? Est-il vrai que vous avez dansé dans un cirque de puces savantes ?

Madame. — C'est un outrage. Si vous n'arrêtez pas, j'appelle le capitaine.

Groucho. — Alors c'est comme ça ! Un bel uniforme suffit à vous tourner la tête ! Nous vous donnons les meilleures années de notre vie et puis brusquement nous ne comptons plus. Il vous faut un officier.

Madame. — Je n'aime pas ces insinuations.

Groucho. — C'est ce que je dis toujours : La discorde s'insinue quand l'argent diminue. Alors, au revoir. Ravi de vous avoir rencontré, je ne m'en prendrai qu'à moi-même. Ta, ta !

Groucho s'en va en emportant une des valises de Mme Swenpski.

UN ART DE LA CONVERSATION

Issus des plus lointaines traditions du music-hall les Marx ont conservé dans leur pratique du dialogue quelque chose des clowns. Leurs conversations utilisent pleinement la force des répétitions, des assonances, des automatismes et onomatopées. Le rythme respiratoire dirige le jeu des mots et des idées. Leurs inepties, coq-à-l'âne et dialogues de sourds rappellent souvent les entrées traditionnelles de clowns. Jusqu'aux continuelles fausses sorties de Groucho et Chico qui reprennent les exaspérations simulées des Augustes et de M. Loyal.

Mais la rectitude du tempérament des Marx s'applique rigoureusement. La technique clownesque de dialogue est utilisée logiquement, sans bafouillage, bégaiement, ni giffles superflues. Les Marx utilisent ce ton avec naturel. Leur folie entreprenante et contagieuse quitte le plan rassurant de la conversation pour entrer dans celui des actes, sans moduler.

Une scène, comme celle de « la maison d'à-côté » d'*Animal Crackers* précise admirablement quelques procédés généraux de la pensée marxienne. Dans la luxueuse résidence de Mme Rittenhouse a été volé un tableau de grande valeur. Une copie a été trouvée. Groucho-Capitaine Spaulding et Chico-Ravelli qui l'ont examinée se livrent à des déductions serrées.

Groucho. — Je vais avoir besoin de vous. Nous ne devons pas reperdre le tableau. C'est une pièce à conviction. Emportez-le dans votre chambre et cette fois laissez la porte ouverte. Nous allons essayer comme ça et n'en dites rien à personne... pas même à moi. Nous devons trouver le peintre gaucher.

Chico. — Oui, le peintre gaucher.

Groucho. — Dans un cas comme celui-ci, la première chose à faire est de trouver le mobile.

Chico. — Oui, le mobile.

Groucho. — Maintenant, quel pouvait être le motif de ces types qui ont fauché le Beauregarde.

Chico. — J'ai trouvé : le vol !

Spaulding (se levant). — Dites, ça ne vous ennuierait pas de sortir et de traverser le boulevard quand le signal est au rouge.

Chico. — Capitaine, asseyez-vous. Maintenant je vois comment nous allons trouver le tableau. Dans un cas comme celui-là qui est si mystérieux il nous faut des indices. Faut que vous suiviez la méthode de Sherlock Holmes. Voilà comment il faut faire. Vous vous dites : « Qu'est-ce que vous avez ? », et la réponse arrive : « Quelque chose a été volé ». Alors vous vous dites : « Qu'est-ce qui a été volé ? », et la réponse arrive : « Un tableau ».

Groucho. — Vous êtes ventriloque ?

Ravelli. — Maintenant vous vous dites : « Où ce tableau a-t-il été volé ? ». Et la réponse arrive : « Dans cette maison ». Jusque là ça va, hein ! Capitaine ?

Spaulding. — Eh bien! Il vous est difficile de vous tromper si vous répondez tout le temps.

Ravelli. — Bon. Vous allez un peu plus loin et vous vous dites : « Qui a volé le tableau ? » C'est une question très importante, Capitaine, et quand vous aurez la réponse vous aurez la solution de toute l'affaire.

Spaulding. — Surtout si vous trouvez le tableau.

Ravelli. — Maintenant, vous prenez les indices, vous les rassemblez et qu'est-ce que ça vous donne ?

Spaulding. — Un plum-pudding.

Ravelli. — Voilà où nous en sommes. Quelque chose a été volé. Volé où ? Dans cette maison. Par qui ? Par quelqu'un de la maison. Donc pour trouver le tableau tout ce que nous avons à faire, c'est d'aller voir toutes les personnes de la maison et de leur demander si elles l'ont pris.

Spaulding. — Vous savez que je pourrai vous engager comme rabatteur pour la chasse au canard. Vous dites que vous allez demander à toutes les personnes de la maison si elles ont pris le tableau? Et si personne dans la maison n'a pris le tableau ?

Ravelli. — Nous irons dans la maison d'à côté.

Spaulding. — Epatant. Et supposons qu'il n'y ait pas de maison à côté ?

Ravelli. — Eh bien! alors, évidemment il faudra que nous en construisions une.

Spaulding. — C'est bien, vous parlez maintenant. Quel genre de maison pensez-vous que nous devions construire.

Ravelli. — Eh bien ! je vais vous dire, Capitaine. Voyez-vous, une maison à mon idée serait quelque chose d'agréable, de petit et de confortable.



CHICO-RAVELLI : Dites, Capitaine, que diriez-vous si nous la construisions ici ? (*Il indique un point sur la table*).

Spaulding. — C'est tout à fait mon avis. Je ne veux rien de compliqué. *Une simple petite maison où je puisse me sentir chez moi* et dire à ma femme que je ne rentrerai pas pour dîner.

Ravelli. — Je vois, ce qu'il vous faut c'est une cabine téléphonique.

Spaulding. — Non, car dans ce cas je m'adresserai à l'Agence des Ventes Immobilières Chic.

Ravelli. — Dites, Capitaine, que diriez-vous si nous la construisions ici. (*Il indique un point sur la table.*)

Spaulding. — Ici.

Ravelli. — Oui, juste ici.

Spaulding. — Oh ! j'aimerai quelque chose là ; un peu plus haut si c'était possible. Je n'aime pas que mon fils aie à traverser la rue pour aller à la maison de correction. D'ailleurs je n'aime absolument pas mon fils, c'est un fait.

Ravelli. — D'accord, d'accord, nous avons quelque chose juste ici et, croyez-moi, c'est tout à fait ce qu'il vous faut. Vous n'avez qu'à ouvrir la porte, sortir dehors, et vous y voilà.

Spaulding. — Vous y voilà ?

Ravelli. — Ouai.

Spaulding. — Vous y voilà. Où ?

Ravelli. — Dehors.

Spaulding. — Bon, supposez que vous vouliez rentrer ?

Ravelli. — Vous n'aviez pas le droit de sortir.

Spaulding. — Ne faites rien jusqu'à ce que j'ai de vos nouvelles, voulez-vous ? (*Le Capitaine montre à Ravelli la place de la maison imaginaire sur la table.*) Dites donc peut-être que c'est le tableau qui est dans la cave.

Ravelli. — Ce n'est pas la cave, c'est le toit.

Spaulding. — C'est le toit, en bas ?

Ravelli. — Ouai. Voyez-vous nous gardons le toit au sous-sol. Comme ça quand il pleut la cheminée ne se mouille pas.

Spaulding (*excédé*). — Bon, je m'en vais me faire passer aux rayons X. Je serai de retour dans un petit moment. Je suis peut-être merveilleux mais je pense que vous vous trompez, Ravelli.

Ravelli. — Hé ! Attendez, ne vous emballez pas. Revenez. (*Ravelli indique un point sur la table.*) Maintenant regardez. Voilà la chambre.

Spaulding. — Ce sont les chambres ?

Ravelli. — Oui, ce sont les chambres. Voilà votre chambre. Voilà ma chambre et voilà la chambre de la bonne.

Spaulding. — Oh! il faudra que je traverse votre chambre.

Ravelli. — Ha ! Ha ! Ha ! Ho ! Ça ne fait rien je n'y serai pas.

Spaulding. — Dites, Ravelli, vous ne pourriez pas mettre la bonne dans votre chambre.

Ravelli. — Qu'est-ce qui vous fait croire que je ne pourrai pas ?

Spaulding. — Dites donc, il va y avoir pas mal de circulation dans le coin. Je vois ça d'ici.

Ravelli. — Bon. Qu'en pensez-vous ? Etes-vous prêt à signer le bail.

Spaulding. — Eh bien! c'est un peu précipité. J'aimerai en parler avec mon mari. Pouvez-vous revenir ce soir quand il sera rentré.

Ravelli. — Hé ! Vous êtes marié ?

Spaulding. — Oh ! J'ai une fille aussi grande que vous.

Ravelli. — Très bien. Retenez m'en une.

Spaulding. — Ne soyez pas vulgaire Ravelli. Que faisons-nous pour la peinture ?

(*A suivre.*) André MARTIN.

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

par Michel Boschet, Jacques Doniol-Valcroze, André Martin et François Truffaut

12 Février

Après le cocorico de Truffaut dans ART, le gros peloton de la grande presse s'ébranle au sujet de l'interdiction de « Carmen Jones ». « Elle » finira par s'y mettre. Maintenant le bruit est trop grand et l'affaire trop bonne pour que l'on ne voie pas *Carmen Jones*. D'autant plus que je l'ai vue, avec les quarante rarissimes. Et l'indignation des héritiers m'apparaît comme une occasion de faire parler d'eux.

Au Grand Théâtre de Bordeaux, chaque fois que l'on veut faire le plein, on abandonne Wagner et Ravel, pour *Carmen*. Et même la loge municipale se remplit de blasés. Ce n'est pas pour le livret de Halévy qu'ils viennent. Ce ne sont pas pour les tics bel canto des chanteurs que seule l'accoutumance rend supportables. Je suis d'esprit trop religieux pour penser que balayer les vers indigents du livret, le peu qui reste du motif de Mérimée, ou les fruits de nos écoles de chants soit un sacrilège.

Derrière moi on chuchotait pour l'entrée d'Escamillo boxeur : Prend garde ! Un œil au beurre noir te regarde ! La tranquillité des noirs fait toujours rire les petits blancs nerveux et civilisés. J'avoue m'être aussi un peu dissipé. Mais cela se passait pendant la première demi-heure, au restaurant libre-service et à l'atelier des plieuses de parachutes. La beauté et la flamme de Carmen Dandrige ont fait le reste. Car la perfection de l'exécution musicale, la splendeur des voix ; la musicalité instinctive des noirs, et jusqu'à la modernisation des accessoires qui finalement s'impose, nous donnent enfin de bonnes raisons de *revoir Carmen*.

A. M.

14 Février

SIGNAL. En projection privée : *La Peur*. Il s'agit du dernier film de Rossellini, tourné en Allemagne d'après une nouvelle de Stéphan Zweig. Ce n'est pas un film de l'importance de *Voyage en Italie* mais, logiquement, il devrait réconcilier Rossellini avec ceux de ses adversaires qui sont de bonne foi (si j'ose dire). Comme *Voyage en Italie*, *La Peur* ne prend pour objet qu'un sentiment ; le scénario est une suite de variations sur ce sentiment. Le film est admirablement mis en scène, admirablement joué par Ingrid Bergman et des acteurs allemands. La presse italienne déverse aujourd'hui sur *Jeanne au Bûcher* et *La Peur* les mêmes injures qu'hier sur *Rome, ville ouverte* et *Païsa*. Nous publierons, dans notre prochain numéro, des extraits de la presse italienne et française sur l'œuvre de Roberto Rossellini.

F. T.

15 FEVRIER

Au studio d'enregistrement d'un des meilleurs ingénieurs du son actuels, j'ai rencontré Michel Magne. Qui est Michel Magne ? Un jeune compositeur de talent dont le concert à la salle Gaveau l'été dernier fit pas mal de bruit. Il est, de surcroît, l'auteur de la musique du *Pain Vivant*. Peu musicographe pour ma part, je résume ici sans commentaire auto-



Dorothy Dandridge et Harry Belafonte dans *Carmen Jones* d'Otto Preminger.



Audrey Hepburn face à la presse parisienne.

risé ce qu'il m'a expliqué. Le contact est perdu, dit-il, entre la musique moderne et le grand public alors que du temps de Bach c'était du Bach que l'on dansait sur les places de village. Pourquoi? La musique moderne heurte le grand public pour des raisons essentiellement techniques et au premier rang desquelles : la dissonance. Michel Magne écrit une musique tout à fait d'avant-garde mais entre les dissonances il a « bouché les trous » et supprimé ainsi le malaise. D'ailleurs la technique est secondaire : il veut frapper affectivement et s'il a ajouté un instrument à l'orchestre (le magnétophone) ce n'est pas pour faire l'original mais parce qu'il a besoin de cet apport. La partition du *Pain Vivant* devait s'imposer au spectateur « sans qu'il la remarque », mais elle a été en définitive trop modifiée pour que Michel Magne, sans la renier, puisse la considérer comme exemplaire. J'ai entendu par contre *Cinq minutes de la vie intérieure d'un assassin* et *Terreur psychologiquement pure* avec un vif intérêt. Je ne saurai en analyser techniquement la matière. Mais l'effet est là, cela est certain : on est pris. Une seule remarque : il s'agit d'un registre bien particulier : l'angoisse et l'obsession. Si Michel Magne peut faire aussi bien dans des registres plus calmes nul doute qu'il faille lui prêter une soigneuse attention. Nous l'attendons au tournant de son second et prochain concert mais, comme d'autres chercheurs pas assez encouragés, il mérite le plus favorable des préjugés.

J. D.-V.

22 Février

SIGNAL. Franco, Heinrich et Albître, des *Cinéastes Associés*, présentent aux J.d.C. leur production récente : une série de films publicitaires d'animation extrêmement originaux et qui nous parlent d'un cinéma d'animation qui n'existe malheureusement pas encore en France. Au-dessus de tous plane Alexandre Alexeieff, un des plus grands cinéastes de notre temps, qui s'est spécialisé dans les films de moins de trente mètres. Nous connaissions *Fumées* et *Pure Beauté* qui ont les nerfs et la provenance mystérieuse de *Une Nuit sur le Mont Chauve* et de *En Passant*. Mais en plus du grand prêtre de l'image par image, il y a aussi un humoriste Alexeieff que l'on connaît mal; celui de *Masker*, qu'on vient de retrouver dans *Rimes*, un tout petit film réalisé pour les Pâtes La Lune, et qui va bientôt réjouir les entractes.

A. M.

SIGNAL. Vu *Les Bateaux de l'Enfer* (*La Pêche au Crabe*) de Kojima, l'un des films dont parlait Gérard Philipe à son retour du Japon. On ne résistera pas au plaisir de citer *Potemkine* ou les *Gorki*, au sujet de cette œuvre irréprochable et neuve. Jamais film d'affrontement social n'a été plus noble, juste et dépouillé d'illusion! Pas une phrase calmante venue de l'extérieur, pas un motif de propagande, pas une promesse. La fin est terrible, exacte, sans espoir. C'est un film après lequel il faut changer le drapeau japonais, changer le cinéma, et tous les films « que ça n'en vaut pas la peine ».

A. M.

22 FEVRIER

Au Ritz, devant la presse parisienne, Audrey Hepburn a rejoué la dernière scène de *Vacances Romaines*. Et comme la princesse Anne elle a conquis tout le monde. Pas de pose, pas d'attitude de « star », pas de comédie, pas de fausse timidité non plus, aucune intention de jouer le personnage de l'antistar qui mise sur la réserve effarouchée : une jeune femme souriante, pas du tout impressionnée, très à l'aise et montrant gentiment qu'elle avait de l'esprit et qu'il n'était pas difficile de mettre la presse « dans sa poche » en jouant exactement son propre rôle sans charger ni dans un sens ni dans l'autre. En avons-nous vu des « vedettes américaines » ou autres dans des salons d'hôtels parisiens ou cannois tenir de semblables « conférences de presse » ! En avons-nous vu jouer des impromptus plus ou moins disgracieux ? De

la grâce altière de Rita à la timidité de Pier Angeli (et je cite les meilleures), nous avons connu toute la gamme. Mais Audrey Hepburn est en dehors de ces rituels. Le style est différent. Comme le disait J.-L. Tallenay près de moi : « Il n'est plus question d'étoiles mais de cinéma... C'est une jeune femme qui exerce une carrière libérale et qui parle de son métier. » D'un sourire en effet, charmant mais significatif, elle a découragé d'avance toutes les questions stupides sur ses goûts culinaires ou les cravates de son mari Mel Ferrer qui avait à juste titre refusé de venir jouer les utilités dans cette manifestation. Nous avons donc appris des choses tout à fait positives : elle ne tournera pas *Bonjour tristesse*, peut-être *Ondine*, sûrement *L'Aiglon* à Schoenbrünn sous la direction de William Wyler ; elle aimerait bien tourner avec Gérard Philipe et sous la direction de Clément (faut-il ajouter qu'il en est question ?). Un de ses rêves : être la Viola de la *Douzième nuit* de Shakespeare... mais un rêve entre autres : « J'aime la « variation », a-t-elle dit plusieurs fois dans son charmant français.

Audrey Hepburn plaît trop à un des rédacteurs en chef des *Cahiers* pour qu'il n'abuse pas bientôt de son tiers de pouvoir pour lui consacrer plus que ces quelques lignes d'actualité. Je réserve donc mes adjectifs et donnerai aujourd'hui un portrait composé avec le mélange de ce qu'ont dit respectivement Christine de Rivoire (*Le Monde*), Jean Carlier (*Combat*) et *Elle* (consécration identique pour la femme à ce qu'est l'Académie Française pour l'homme). Voici donc ce pastiche et mélange avec mes excuses aux mélangés. « Mince à en être grande, plus mince qu'un chat égyptien ou une libellule, le regard sensible, toujours en éveil sous une mèche de collégien — un petit paillasson de cheveux mordorés la coiffe — les sourcils épais, le teint nacré, la bouche charnue au sourire ambigu souligné de noir, un cou d'enfant, une taille miracle à prendre dans une seule main, emmaillottée dans un des fourreaux de *Sabrina* et qu'elle n'a pas fini de boutonner, elle tortille entre ses doigts un fume-cigarettes d'argent, elle est si jolie... »

J. D.-V.

24 FEVRIER

Du 19 au 23 février s'est tenu le Deuxième Congrès International de Filmologie. Présidée par M. Mario Roques et animée par M. Cohen-Céat, cette manifestation groupait les représentants de vingt-six nations. Parmi les nombreuses communications faites furent spécialement remarquées celles de MM. Lebovici, Galifret, Souriau et Francastel. A l'origine la « filmologie » nous fit sourire sans méchanceté mais nous n'avons jamais douté que sa patiente recherche autoriserait un jour de hautes ambitions dont celle de créer un Institut international. Notre ami Amédée Ayffre qui a suivi le congrès pour les *Cahiers* fera bientôt dans nos colonnes le point de cette grave et sympathique croisade.

J. D.-V.

28 FEVRIER

Ce sont les bulles qui vendent la mèche. Avez-vous remarqué que la belle affiche de Raymond Gid, pour *Les Diaboliques*, n'est pas une abstraction. Et qu'elle représente même une scène capitale du film. Suivez-les *bulles* jusqu'au centre du rond noir *qui est une tête*. Les dents de scies tramées *sont le corps* de tweed, et *deux bras* que tronquent les miasmes d'une eau haineuse. L'affiche *est baignoire*. Et les mains de pendus des bras qui poussent au crime. On compte ceux qui ont résolu l'énigme. A vrai dire, on ne les compte pas. Faute de temps, je n'en ai pas trouvé.

M. B.

3 MARS

Sur les palissades parisiennes apparaissent les affiches camaïeux de la grande première à l'Opéra du grand dernier film de Guitry, en présence du Tout-Paris. Pour calmer les hasards de la distribution et de la mise en scène, il a été nécessaire de répéter trois fois la mention laudative : *Par ordre alphabétique*. Equilibrée comme un arc de plein-ceintre, la distribution s'arc-boute de A jusqu'à Z. On a l'impression que s'il manquait une lettre, tout se flanquerait par terre. Et dire que cet amas de moellons va faire une belle carrière. Bienvenue à Aelnnoop (Napoléon, par ordre alphabétique).

Adénr AIMNRT (*par ordre alphabétique.*)

LES FILMS



Audrey Hepburn et William Holden dans *Sabrina* de Billy Wilder.

LES MÉTAMORPHOSES CRUELLES

SABRINA, film américain de BILLY WILDER. *Scénario :* Samuel Taylor, Ernest Lehman et Billy Wilder d'après la pièce de Samuel Taylor « Sabrina Fair ». *Images :* Charles Lang Junior. *Musique :* Frederick Hollander. *Décors :* Sam Comer et Ray Moger. *Interprétation :* Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden, John Williams, Walter Hampden, Martha Hyer, Marcel Dalio, Ellen Corby, Francis X. Bushman. *Production* : Paramount, 1954.

Il y a plusieurs façons d'envisager ce film et nous allons procéder par ordre.

Il est hors de doute que c'est le succès de *Vacances Romaines* et la révélation d'Audrey Hepburn qui ont déterminé la Paramount à entreprendre *Sabrina.* Le but : retrouver un succès identique et fournir un second rôle à la jeune actrice, me paraît, par une judicieuse recherche, être atteint à la seule différence près qu'il n'y a pas là la fraîcheur d'émotion de *Vacances Romaines.* Mais il y a peut-être mieux. Par ailleurs il est également certain que Billy Wilder qui a accepté de produire et de diriger ce film, a cherché aussi à marquer cette œuvre de son sceau personnel et y a réussi.

Commençons par le commencement.

On peut raconter l'histoire d'une certaine façon, c'est celle officielle — et excellente — d'un journal corporatif et je la recopie ici en m'excusant de cet emprunt : « Sabrina Fairchill (Audrey Hepburn), fille du chauffeur anglais des riches Larrabee de Long-Island, près de New-York, est éperdument amoureuse de David Larrabee (William Holden), le plus jeune héritier de la dynastie. Son frère aîné, qui préside aux destinées de la firme (Humphrey Bogart), est un businessman austère à l'opposé de David, qui est léger, frivole et charmant. Après un voyage à Paris, où elle a étudié pendant deux ans la cuisine française, Sabrina rentre à Long-Island sans avoir oublié David. Son chic et son charme subjuguent celui-ci qui la regarde enfin comme une femme. Les Larrabee terrifiés par la perspective d'un « nouveau » mariage de leur enfant terrible acceptent que Linus, l'aîné, arrange les choses pendant que David est habilement mis hors d'état de sortir de sa chambre par un accident provoqué. Mais Linus, à son tour, est conquis par l'exquise Sabrina, et celle-ci comprend qu'elle aime vraiment le sérieux et profond Linus, son amour pour David n'étant qu'emballement enfantin. Quand elle partira sur un bateau cinglant vers l'Europe, seule, humiliée, ayant refusé tous les présents des Larrabee, c'est Linus qui viendra la retrouver et connaître ainsi ses premières vraies vacances. »

Ce texte est suivi du commentaire suivant : « Voilà une adorable comédie, qui s'adresse à tous les publics, familles comprises, où pas une image n'est choquante, où tout respire la gentillesse, la fraîcheur, la saine allégresse des plus jolis sentiments. Réussite du cinéma sentimental et spirituel, on y retrouve la princesse de *Vacances Romaines* entourée d'un Humphrey Bogart renouvelé et du charmant William Holden. Action, personnages, mise en scène sont la perfection même. »

Tout cela me paraît sérieux et raisonnable. On pourrait tirer l'échelle et en rester là.

Il y a cependant une autre façon de raconter le film et qui est tout aussi valable : Sabrina est la fille du chauffeur de la famille des milliardaires Larrabee composée d'un père gâteux dont la seule occupation est de fumer et de boire en cachette de sa femme, de ladite femme, tyrannique et pincée, du fils aîné Linus, intéressé, calculateur et peu scrupuleux, et de David, jouisseur, bon-à-rien et de petite intelligence. Sabrina est amoureuse de cet aigle, mais les barrières sociales font de son amour une utopie, de plus David se soucie peu de cette grande perche mal fagotée. On envoie Sabrina passer deux ans à Paris pour apprendre la cuisine. Mystérieux séjour en vérité : peu de progrès en cuisine, mais par contre, pour le reste, la vie parisienne plus un curieux baron vont lui apprendre bien d'autres choses. Elle sait maintenant que « tout est dans le poignet » (cf. le dialogue : « All is in the wrist »). Et Juliette va sortir tout armée de son séjour au pays des hommes. C'est une femme habile et sûre d'elle qui revient chez les Larrabee. David se jette dans ses filets. Linus intervient pour sauvegarder l'ordre social et le trust du plastique qui exige le mariage de David. Pour ce faire il va jouer une comédie assez infâme afin que la petite s'éprenne de sa peu séduisante personne et accepte de partir avec lui en Europe. Mais, bien sûr, il faudra qu'elle se retrouve seule sur le bateau avec un chèque coquet. On s'apitoie peu sur le sort de Sabrina parce qu'en passant sans coup férir d'un frère à l'autre elle n'a que ce qu'elle mérite. Chemin faisant Linus s'aperçoit que la jeune intrigante (dont la principale morale semble être « passer du siège avant de la limousine à celui de derrière ») est tout à fait à son goût et s'offrirait bien une aventure avec elle. Mais, maladroit, il va échouer quand son brave frère lui tend la perche et lui permet de s'embarquer avec Sabrina pour l'Europe. Happy end ? Pas sûr.Rien ne dit que Linus l'épousera au retour après des « vacances parisiennes ». Ici c'est lui la princesse et son « devoir » familial et industriel ne lui permettra sans doute pas de convoler avec la fille de son chauffeur. Qui dit d'ailleurs qu'il le désirera ; le retour sera sans doute triste. Vaincue, abandonnée, punie pour avoir visé trop haut, on ne peut, au bout du compte, qu'imaginer Sabrina malheureuse.

Ce récit pourrait être suivi du commentaire suivant : comédie « noire » pour gens avertis (famille s'abstenir) où presque chaque image à quelque chose de volontairement choquant, ou tout respire habilement le calcul, l'hy-

pocrisie et la cruauté d'un thème pessimiste. Brillante et intelligente réussite d'un cinéma satirique, acide, caustique où perce une critique sociale camouflée mais violente d'un certain milieu, d'un paternalisme ridicule et d'un arrivisme féminin doublé d'une sophistication ridicule... etc.

J'accorde que ce second mode de récit *et ce second commentaire* sont outrés, mais pas plus que les premiers. Wilder a sans doute joué sur les deux tableaux — la vérité étant entre les deux — et sur cette équivoque il a construit son film. La pièce de Samuel Taylor lui fournissait cette arme à double tranchant et il s'en est bien servi. Les deux thèmes principaux de toute son œuvre filmée — déchéance et exploitation — sont là et son habituel ressort dramatique : la confession des déchus et des exploités (David *et Linus ont leur scène de repentir* et de confession, Sabrina aussi, à sa façon).

Il y a dans *Sabrina* une sorte d « Ecole des femmes » et Wilder a été ausi dur pour Arnolphe que pour Agnès, tous deux présentés sans indulgence. Dur pour les marionnettes du salon, pour celle qui veut y entrer, il l'a été aussi pour les gens de la cuisine : le père de Sabrina laisse faire, gêné, réticent, mais lâche et les autres domestiques sont les complices flagorneurs de Sabrina et voyeurs de surcroît (cf. la scène du bal et le signe d'intelligence assez odieux échangé entre eux et Sabrina, très genre : *comment se faire épouser par le fils* du patron). Il n'a été indulgent en définitive que pour David, coureur de jupons, un peu bénêt, mais cœur pur et qui s'offrira en holocauste au trust du plastique et au rajeunissement de son méchant frère.

Wilder a donc joué les Anouilh noir et rose à l'intérieur du même récit et il l'a parsemé d'alibis. La tirade par exemple de Linus à David: si tu épouses la fille untel, le plastique naîtra et grâce à lui des ouvriers auront plus de bien-être — est du Capra de la plus mauvaise eau, mais pour Capra c'est une fin, pour Wilder un moyen. Déjà son frère la moque : « En somme si je *n'épouse* pas la fille, j'arrête le progrès social » ; mais plus loin Linus annule le trust prévu et le frère de s'étonner : « Et le progrès social, alors ? » Mais l'autre s'en moque, il ne pense plus qu'à Sabrina.

Le dialogue est très élaboré. Parfois *poétique et un tantinet précieux* (le couplet « Paris, avec une petite pluie de printemps » a une allure Giraudoux), parfois procédant par allusion pour éviter les banalités sentimentales (cf. la scène du bateau avec les disques : Linus jouant le monsieur qui a souffert pour mettre Sabrina dans le climat et préparer le terrain à sa conquête), toujours brillant, très théâtre un peu snob de Broadway (il faudra dire un jour tout ce que Hollywood, et de plus en plus, doit à Broadway).

La mise en scène est continuellement riche et pleine de trouvailles. La scène des verres brisés est un modèle du genre : trois actions — une parlée, une visuelle et une pensée — se déroulent simultanément. L'interprétation est excellente : Bogart, Holden et tous les acteurs secondaires ne méritent que des louanges. Audrey Hepburn abordait une épreuve difficile : le second grand rôle. Elle triomphe avec une déconcertante aisance. On l'a un peu trop sophistiquée et il faudra prendre garde à l'avenir de cette pente dangereuse, sa voie étant plus naturelle, plus purement affective, mais ici elle prouve que son exquise princesse Anne n'était pas un hasard, qu'elle est une authentique comédienne. Dans ce film assez froid et qui ne s'adresse pas au cœur il fallait surtout du talent et elle montre le sien, sobrement, et assez bien pour que l'on sente ses autres possibilités qui sont sans limite.

Le rôle pourtant est assez complexe pour être digne d'elle. Il y aurait beaucoup à dire sur ses costumes : suite de métamorphoses de la chenil*le au papillon* (cf. la robe à ailes de papillon du bal où elle retrouve David). Beaucoup à dire aussi sur « La vie en rose » chanson qui éclot dans le récit au moment où elle apprend à ne plus être un cœur pur.

Impure l'exquise Sabrina ? Eh oui ! L'admirable scène où elle danse avec Linus *sur le tennis désert démontre* clairement ce que peut être la tentation d'une petite trahison. Elle attendait David, c'est le frère qui arrive... mais il a trouvé un argument : « Ça ne sort pas de la famille. » Et il danse avec elle comme s'il était son frère, et il l'embrasse comme s'il était son frère... et pour l'instant lui est sincère — c'est-à-dire mensonger — dans cette

comédie. Mais après le baiser on voit Sabrina : un léger étonnement sur le visage, une main qui reste en l'air au-dessus de l'épaule de Bogart pendant que la danse reprend et le regard qui tourne lentement pendant que naît en elle une petite idée qui fera basculer son destin. Outre la subtilité de la scène il y a la façon dont Audrey Hepburn la joue. Et pour l'avoir jouée si bien elle mérite d'être aujourd'hui une des jeunes femmes les plus célèbres du monde. J'exagère ? Voyez la scène.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

PETITS POISSONS DEVIENDRONT GRANDS

APACHE (BRONCO APACHE), film américain en Technicolor de ROBERT ALDRICH. *Scénario* : James R., Webe, d'après le roman de Paul I. Wellman. *Images* : Ernest Laszlo. *Musique* : David Raskin. *Interprétation :* Burt Lancaster, Jean Peters, John Mc Intire, Charles Buchinsky. *Production* : Hecht-Lancaster, 1954.

PUSH OVER (DU PLOMB POUR L'INSPECTEUR), film américain de RICHARD QUINE. *Scénario :* Roy Huggins d'après des romans de Thomas Walsh et Bill Ballinger. *Images :* Lester White. *Interprétation :* Fred Mac Murray, Kim Novack, Phil Carey, Dorothy Malone. *Production* : Columbia, 1954.

Pour quiconque pratique « La politique des auteurs », la sortie de *Pushover* et de *Bronco Apache* correspondra, je pense, à l'inscription sous la rubrique « A considérer de très près », des noms de Richard Quine et Robert Aldrich.

Non que ces films soient parfaits: le scénario de *Pushover* est très mauvais, et celui de *Bronco Apache* très déséquilibré, mais l'un et l'autre possèdent cet élément précieux et rare : une intelligence derrière la caméra.

Avant d'analyser succinctement l'un et l'autre de ces films, je tiens à préciser que ni l'un ni l'autre ne doit être considéré comme une révélation aussi importante que le furent, par exemple *Rome ville ouverte*, ou même *Laura*, mais se présente un peu à nous comme se présenta, *La brigade du Suicide*, d'Anthony Mann, donc très loin d'être négligeable.

*

Pushover, de Richard Quine, offre une intrigue à priori totalement dépourvue d'intérêt. Le grand mérite du réalisateur a été de la considérer à priori comme telle, de l'escamoter dans la mesure du possible et de ne s'attacher qu'aux deux ou trois personnages intéressants qui s'y trouvent mêlés. A un ralentissement de l'action, nécessaire à son propos, correspondent la création d'une atmosphère très particulière et extrêmement intéressante, et surtout un épaississement des personnages : un homme, une femme, et un vieux flic, qu'on ne rencontre quasiment jamais dans les productions de ce genre. On pense à la fois un peu à Nicholas Ray et un peu au *Mark Dixon*, de Preminger (dont il utilise par moment la technique du travelling-grue); à quoi s'ajoute une espèce de lyrisme retenu assez personnel.

Richard Quine est un ancien acteur, et malgré cela, assez bon directeur de comédiens. Mais, paradoxalement, c'est moins au jeu qu'à la silhouette qu'il s'intéresse, moins au personnage qu'au comédien lui-même dont il cherche à pénétrer le secret.

*

Robert Aldrich, auteur de *Bronco Apache*, est me dit-on, un des plus grands metteurs en scène de théâtre américains. Et chez lui, la direction des acteurs s'applique à soumettre leur personnalité aux personnages qu'ils incarnent. Ce qui présente aussi un caractère assez paradoxal, puisque Burt Lancaster, producteur du film, s'y est fait tailler un rôle qu'il aurait cru sur mesures. Quoi qu'il en soit, *Bronco Apache*, dont les vices de construction sont manifestes, se présente comme une assez puissante imagerie. La marque principale d'Aldrich semble bien être une franchise et une simplicité qui emportent l'adhésion. C'est l'homme des caractères frustres et des situations violentes : par ce dernier caractère, il s'apparente un peu à Anthony Mann, lequel ne renierait certainement pas la charge finale de l'Apache isolé et sa fuite dans le champ de maïs. Mais

c'est l'homme aussi de l'humour simple et sain, de la poésie des champs et du vent des montagnes. Idéal pour les Westerns, il ne semble pas Karamazov pour un sou.

*

D'Aldrich, on annonce un *Vera-Cruz* en Superscope, avec Gary Cooper et Lancaster. On peut présumer un bon film.

Quant à Richard Quine, entre quelques films *musicaux*, pour lesquels il ne semble pas très fait, il a signé, avant *Pushover*, un autre film policier *Drive a crooked road* dont ceux qui l'ont vu disent le plus grand bien.

CLAUDE CHABROL.

SANS TAMBOUR NI TROMPETTE

Reprise de REBECCA, film américain d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Robert-E. Sherwood et Joan Harrison, d'après le roman de Daphné du Maurier, adapté par Philip Mac Donald et Michael Hogan. *Images :* George Barnes. *Musique :* Franz Waxman. *Décors :* Herbert Bristol. *Interprétation :* Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, G. Aubrey Smith. *Production :* David O. Selznick, 1940.

S'il *est* vrai que la familiarisation est un puissant révélateur, capable de démasquer toutes les complexités, et, mettant en lumière le mystère, d'en diminuer la fascination, elle est aussi l'auxiliaire précieuse de l'exégète et du critique, dont elle éclaire le chemin sablonneux et malaisé par un phénomène de reconnaissance d'autant moins trompeuse qu'elle (la familiarisation) sera plus grande.

Ainsi apparaît *Rebecca*, présenté en France six ans après son tournage, et venu pourtant paradoxalement trop tôt, *et dans le temps*, et dans l'œuvre d'Hitchcock pour qu'il fût possible d'en apprécier alors les mérites véritables.

Maintenant, entraînés ou réentraînés à un cinéma plus subtil qu'astucieux, plus intelligent que frappant, plus profond, en somme, que brillant, et familiarisés surtout avec les *motifs* de l'œuvre Hitchcockienne, moins sensibles qu'autrefois à la virtuosité du cinéaste et plus conscients des préoccupations de l'auteur, nous nous trouvons plus aptes à juger ce film, qui peut être, sans doute, considéré comme la première *manifestation* de la maturité d'un rare talent.

Il arrive un moment où l'artiste prend *conscience* de ce qu'il exprime ou du moins, de ce qu'il tend à exprimer; il arrive aussi que cette prise de conscience lui fasse rejeter les formes précédemment par lui utilisées, comme incompatibles avec son propos.

Dans l'œuvre d'Alfred Hitchcock, *Rebecca* marque ce tournant, résultat d'une évolution hautement prévisible (à travers *The Lodger*, *The Manxman*, *Blackmail* et *Sabotage*, par exemple), qui trouva son catalyseur naturel dans le passage des studios anglais à ceux de Californie. Cette période est d'ailleurs généralement critique, car la recherche de formes nouvelles ne va pas sans heurts ni douleurs (j'en appelle à Stravinsky) et s'accompagne de tâtonnements, de cafouillages, d'erreurs parfois, dont on peut retrouver de nombreux exemples dans les films de notre auteur pendant les sept années suivantes. Mais là n'est pas mon propos. Revenons plutôt à *Rebecca*, premier enfant de cette période nouvelle et un des plus caractéristiques : nul film d'Hitchcock, en effet, sauf peut-être *Under Capricorn*, n'est plus éloigné de ses œuvres antérieures que celle-là. Nul en tous cas n'est plus précis dans ses intentions et dans ses buts.

Le reproche majeur fait à *Rebecca*, et à coup sûr, une des principales raisons pour lesquelles le film ne fut pas pris en considération, est son origine : comment prendre au sérieux l'adaptation d'un roman de Daphné du Maurier! Ce genre d'argument m'a toujours paru très fallacieux : les origines des pièces de Shakespeare sont souvent signées Kyd ou Lyly, dramaturges Elizabethains justement oubliés. J'admets *volontiers que* l'ouvrage melliflu et pâle de Madame du Maurier ne présente

guère plus d'intérêt que celui d'offrir à son adaptateur le prestige d'un fort tirage. Mais le cinéma a renoué en cela avec les grands classiques, qu'il prend son bien où il le trouve; et cette amoralité artistique présente bien des avantages : plus l'œuvre adaptée est faible, moins elle est gênante.

Le travail d'adaptation est, dans le cas de *Rebecca*, particulièrement révélateur de la manière dont Hitchcock bâtit ses scénarios. Il s'agit d'une espèce de condensation du roman, ce qui, par une loi bien connue, entraîne l'épaississement : dans le fatras des gestes décrits (et Dieu sait que la narratrice de *Rebecca-roman* a une précision de clerc de notaire), le doigt est toujours mis sur le plus significatif. Quand il n'existe pas, on l'invente. Le dialogue, reconstruit, resserré, est souvent placé dans un cadre neuf, étonnamment efficace (la séance de cinéma, par exemple). Bref, les événements sont les mêmes, le ton a changé. Fidèle à la lettre, Hitchcock fabrique l'esprit. Et il est piquant de remarquer, outre certaines répliques qui prennent une allure toute différente (« Mon père peignait toujours la même fleur : il estimait que lorsqu'on a trouvé son sujet, le désir de l'artiste est de ne plus peindre que lui, sous tous les angles possibles »), que la seule phrase du dialogue, qui ne se trouve pas dans le roman de Madame du Maurier soit une phrase-clé, la seule, peut-être, aussi clairement délivrée, de l'œuvre de Hitchcock toute entière : après la confession de son mari, « Joan » de Winter s'écrie : « Maintenant *quoiqu'il arrive,* Rebecca a perdu ».

Bien entendu, on peut maintenant s'en rendre compte, ce travail d'adaptation s'opère toujours dans le sens de la thématique hitchcockienne. Ainsi, revoir *Rebecca* permet-il le petit jeu instructif de reconnaître l'amorce ou le brouillon d'éléments qui seront repris et développés dans les œuvres postérieures. Ainsi, la stylisation du jeu des protagonistes, établie sur le rapport entre la mobilité d'un visage et l'impassibilité crispée de l'autre, qui triomphera dans *Notorious* et *I confess ;* ainsi l'utilisation du gros plan mobile (combiné ici, pour la première et dernière fois, avec la variation de mise au point des plans secondaires) caractéristique de la phrase et de la pensée de l'auteur. L'interprétation de George Sanders (plus qu'à moitié trahie, hélas, par un doublage grossier), est poussée dans le sens même que le metteur en scène suggérera à Robert Walker pour *Strangers in a train :* sourcils étonnés, moue boudeuse, jeu mi-pédérastique, mi-enfantin, suggérant à merveille une monstruosité doublement inconsciente.

Enfin, il est tout aussi étonnant de constater les points communs, les ressemblances, ou plus exactement, les correspondances existant entre *Rebecca* et *Under Capricorn,* au point que l'on peut considérer le premier film comme l'ébauche dramatique du second (*Rope* en étant un peu l'ébauche technique). Des passages entiers de cette œuvre, des situations, des idées apparaissent en tous cas dans *Rebecca,* à l'état, disons : embryonnaire; et le personnage de Madame Denvers, moins étoffé, moins valable psychologiquement, et moins subtil, j'en conviens, plus grossièrement dessiné et moins profondément chargé de sens, aussi, fait néanmoins irrésistiblement penser à l'inoubliable Millie dont Jean Domarchi a récemment étudié les mouvants caractères.

Que nous nous trouvions, avec *Rebecca,* en présence de la moins *sûre* des grandes œuvres d'Hitchcock, ne fait aucun doute : on y trouve ce qui est à prendre et ce qui est à laisser, et ce que justement Hitch a pris et ce qu'il a laissé. Que la photographie par exemple, pour séduisante qu'elle fût, n'ait pas exactement été celle qu'il désirait, c'est certain; et que les cadrages n'aient pas la puissance d'évocation, l'espèce de richesse intrinsèque de ceux *d'I Confess,* c'est un fait. Mais, en cela même, *Rebecca* représente une source d'intérêt inépuisable pour tout amateur de cinéma pur : il est passionnant de constater les efforts d'un créateur pour mettre son art — et son art seul — au service de ce qu'il a à dire.

Ainsi Henry James, avec lequel Hitchcock a plus d'un point commun, recherchait, à travers les imperfections de *The American* ou de *The Bostonians,* la correspondance absolue entre le fond et la forme qu'il finit par atteindre avec les grands romans de la dernière période. Ainsi *Les deux gentilshommes de Vérone* et *Comme il vous plaira* donnèrent en définitive *La Tempête.*

CLAUDE CHABROL.

Pourquoi les critiques belges n'ont pas couronné "The Wild One"

Passant en revue les films projetés à Bruxelles pendant l'année 1954, l'Union de la Critique du Cinéma vient d'attribuer son grand prix à *Carrosello Napolitano* de Ettore Giannini. Elle en a décidé ainsi par quinze voix sur trente et une, quatorze voix allant à *The Wild One* (1) de Laslo Benedek. Les scrutins éliminatoires avaient écarté *The Little Fugitive, Les Enfants de Hiroshima, On the Waterfront* et, auparavant, quatre ou cinq autres films dont *I Vitelloni* et *Monsieur Ripois*.

Ce choix mérite commentaire. A la vérité, il ne se trouva que peu de critiques pour voir dans le *Carroussel* autre chose qu'une idée plaisante, gâtée par le ressassement et le procédé. Il a suffi que quelqu'un rappelle *Le Carrosse d'Or* pour que s'évanouisse toute prétention d'élever ce *tourniquet de cartes postales* au rang d'une nouvelle commedia dell'arte. Mais plusieurs, donnant leur voix à un ouvrage insignifiant, entendaient la refuser à celui de Laslo Benedek, qui sans cela eût triomphé.

Pourquoi cette hostilité à l'égard d'un film lucide, hardi, adroit, ambigu ? Eh bien, c'est cette *ambiguïté même* qui l'a perdu.

Aux yeux des journalistes flamands, toujours occupés de morale formelle, *The Wild One* fait de la violence une peinture complaisante — et un exemple pour la jeunesse. Plus typique encore l'attitude des communistes. Ayant voté longtemps pour *Les Enfants de Hiroshima*, ils ne purent, *au dernier tour*, que choisir entre un musicolor italien « sans conséquence, si même il détourne l'attention des vrais problèmes » et un film américain « faussement anticonformiste, conformiste dans le fond, et qui n'offre aucune perspective réelle ». On eût beau leur représenter qu'il est plus courageux, et surtout plus efficace, d'attaquer une pièce du système américain du dedans que du dehors et que venant après beaucoup d'autres ce nouveau signe d'indépendance de Stanley Kramer *valait peut-être* qu'on l'encourage, ils ne sortirent point de ceci : c'est un produit de Hollywood, grâce à quoi Hollywood survit, et qui jette de la poudre aux yeux. Ils firent donc pencher la balance en faveur du *Carrosello*.

Cette décision n'est légitime du point de vue marxiste *que si The Wild One* est le reflet indifférent d'une certaine réalité américaine. Mais une telle indifférence est-elle possible ? N'est-ce pas le propre de l'art que de dévoiler la vérité — la vérité ambiguë — et dès lors notre jugement moral n'est-il pas en tout cas réservé ?

The Wild One me paraît un bon film non « parce qu'il ne *prend pas parti* » mais parce qu'il nous donne les moyens de le faire et nous laisse ce soin. Bien sûr, si la violence infantile de quelques coqs de village provoquant celle de boutiquiers grandguignolesques, si ce spectacle dérisoire exalte les spectateurs, les met à cheval sur une moto et, les lançant à l'assaut des *salons de coiffure*, les renvoie affublés, tels les Martiens, d'un appareil de séchage, — les moralistes, sinon les esthéticiens, ont raison. Mais alors supprimons tout spectacle.

Cependant, il y a peu, on s'est interrogé de même sur le sens du film : les uns ont salué *l'antimilitarisme de From Here to Eternity*, les autres y ont discerné un hommage intelligent mais hypocrite à l'armée. Ceci me fait ressouvenir de mes jeux d'enfant : là où les fleurs de la tapisserie formaient pour tout le monde la tête d'un évêque, je voyais une petite chèvre. Un jour j'ai moi aussi reconnu l'évêque — mais j'ai perdu pour toujours la petite chèvre.

René MICHA.

(1) Film présenté en France sous le titre de *L'Equipée Sauvage* et en Belgique sous celui de *Le Gang descend sur la Ville*. Voir l'article de Pierre Kast, dans les *Cahiers du Cinéma* de juin 1954.

LE VIOLON DE CRÉMONE

(Scénario d'après Hoffmann)

par Louise de Vilmorin

IV

Krespel rentre à la maison pour prendre un autre chapeau.

Antonia est chancelante, prête à se trouver mal. Il la soutient dans ses bras.

— Le rire même ne m'est plus permis, gémit-elle.

Krespel l'aide à s'étendre sur la chaise-longue placée, pour elle, près du haut poêle de faïence.

Elle ferme les yeux. Il la croit assoupie. Il la regarde un moment, puis il descend au jardin et lui cueille un bouquet de roses de Noël.

Krespel revient dans son cabinet de travail et dépose le petit bouquet sur une table près d'Antonia, puis se met à travailler paisiblement à un violon qu'il est en train de construire.

*
* *

Un matin. Antonia est à la cuisine.

— Agnès, ma bonne Agnès, ayez pitié de moi, supplie-t-elle. Je ne veux pas mourir sans l'avoir revu.

De qui parlez-vous ?

—De Giovanni, de mon fiancé.

— Que puis-je faire, pauvre enfant ?

— Portez pour moi ce petit billet à la poste.

— Ah ! non, jamais.

— Agnès, ma bonne Agnès, écoutez ma prière.

— Non, M. Krespel me tuerait.

— Qui le lui dira ? Comment le saurait-il ?

Antonia embrasse Agnès et tout en l'embrassant elle lui glisse une lettre dans la main. Agnès bougonne, elle tourne les talons, mais on voit qu'elle s'est laissée attendrir.

*
* *

Un après-midi chez les Keller. Rudi, jeune étudiant, habite chez eux.

Les petits-enfants (4 et 5 ans) du Dr Keller suivent, les yeux ronds, chaque geste du Conseiller. Les manières de Krespel, autant que son costume, offrent un contraste étonnant avec les façons calmes et la mise bourgeoise de la famille Keller. Le Conseiller pirouette entre les tables, il gesticule, il sautille, il agite ses manchettes de dentelles.

Le petit-fils des Keller tire Krespel par le pan de son habit.

— Que veux-tu, petit bonhomme ? demande le Conseiller en se penchant vers lui.

— C'est petit diable que vous devriez l'appeler, dit Mme Keller. « Voyons, Gustave, ne sois pas indiscret ».

Mais Krespel insiste :

— Que veux-tu, petit diable, puisque c'est ainsi qu'il faut t'appeler ?

— Vous nous avez promis, pendant le dîner, de nous fabriquer des jouets avec les os du lièvre.

— Eh ! bien, où sont-ils ces os ? demande le Conseiller.

Gustave adresse à son grand-père un regard suppliant. On voit qu'il quête sa permission. Il sourit :

— Oui, oui, enfant gâté, je te permets, dit-il.

Les enfants courent à la cuisine.

On apporte le café et les liqueurs.

Mme Keller déplace quelques albums et place une lampe sur la plus grande table afin que le Conseiller puisse s'installer commodément pour exécuter sa promesse.

Les enfants reviennent en apportant les os du lièvre.

Krespel tire de sa poche un petit tour d'acier et se met au travail.

Sa dextérité est extrême. Il tourne rapidement quelques petits objets de fantaisie que les enfants se disputent avec une joie enthousiaste.

Toutes les personnes présentes, attentives au travail de Krespel, sont debout autour de la table. Tout le monde se tait.

Tout à coup, Rose s'avise de s'écrier :

— Ah ! M. Krespel, donnez-nous donc des nouvelles d'Antonia !

Cette question produit sur le Conseiller l'effet d'un choc douloureux. Il fait une grimace semblable à celle que ferait un gourmand s'il mordait dans une orange pourrie. Ses traits se rembrunissent.

Mme Keller, témoin de ce malaise, cherche à faire diversion :

— Ah ! cher Conseiller, dit-elle, Rose et mon mari ne cessent de me répéter qu'Antonia est la plus charmante et la plus belle enfant...

— Belle ! Charmante ! Oui, certes, s'écrie Krespel, Antonia est un ange !...

Cette exclamation est mêlée de sanglots. Le Conseiller se lève comme un homme qui se prend corps à corps avec un affreux chagrin. Il traverse le salon, saisit d'une main convulsive sa canne et son chapeau et se retire précipitamment sans ajouter un mot.



La famille Keller se regarde consternée. Rudi est au comble de la surprise et de la curiosité.

— Quel caractère fantasque, s'écrie-t-il, quel homme impressionnant !

— A ! répond le Dr Keller, le Conseiller Krespel est un personnage remarquable. Il est aussi expert dans son métier de juriste que dans l'art de fabriquer les meilleurs violons. Autrefois nous le voyions beaucoup mais, depuis qu'il est revenu d'Italie accompagné d'Antonia, il ne sort presque plus.

— Et cette Antonia dont la voix est légendaire, cette Antonia la connaissez-vous, Dr Keller ? lui demande Rudi.

— Je ne l'ai vue qu'une fois, et je sens que Krespel aurait voulu éviter cette rencontre. Il cache Antonia. Pourquoi ? On ne peut imaginer de beauté plus ravissante ni plus touchante que la sienne.

— Qui est-elle ? demande encore Rudi.

— Mystère, réplique le Dr Keller. Quand on veut amener le Conseiller à certaines confidences intimes, il fait le sourd ou bien il prend la fuite.

Pendant qu'a lieu cette conversation, Mme Keller et ses filles ont préparé une partie de loto.

Les enfants disent bonsoir.

Les grandes personnes se mettent au jeu.

Rudi est distrait.



Rudi sort de l'Université. Il se met en embuscade au coin d'une rue. Il guette le passage du Conseiller Krespel. Du plus loin qu'il l'aperçoit, il marche à sa rencontre. Le Conseiller est apparemment de bonne humeur.

— Bonjour, Monsieur l'étudiant ! s'écrie-t-il en réponse au salut de Rudi.

— Bonjour, Monsieur Krespel. Je suis heureux de vous rencontrer, car je n'osais frapper à votre porte.

— Avez-vous quelque chose à me dire ?

— Je voulais vous parler d'un violon extraordinaire qu'un de mes amis vient d'hériter et veut vendre.

— Un violon ! s'écrie le Conseiller. Vous vous intéressez aux violons, jeune homme ?

— Aux violons par-dessus tout, répond Rudi.

— Ah ! s'écrie encore Krespel, je vois que vous avez le goût des arts. Le violon, c'est la passion des belles âmes.

Rudi est stupéfait. L'enthousiasme de Krespel le confond, et il est éberlué lorsque le Conseiller le prend familièrement par le bras et l'entraîne vers sa maison.

Arrivé à la porte, Rudi enlève son chapeau et salue Krespel.

— Comment ? vous me quittez ? Vous ne voulez pas voir mes violons ?

— Je n'osais espérer... balbutie Rudi.

— Venez donc, Monsieur l'étudiant, suivez-moi.

Krespel fait entrer Rudi dans son cabinet de travail et lui montre en détail quelques-uns de ses violons. « Ecoutez celui-ci », dit-il.

Il joue un instant.

— Et celui-ci.

Il joue.

— Et celui-ci.

Il joue.

— Et ce violon que je vois là ? demande Rudi en désignant le violon de Crémone couronné d'une guirlande de fleurs desséchées.

— Ah ! celui-ci est le chef-d'œuvre d'un maître ignoré, répond Krespel. La puissance des sons qu'on en tire a une vertu magnétique. J'en joue quelquefois quand Antonia est souffrante pour endormir les langueurs auxquelles elle est sujette.

Krespel soudain est rêveur.

— Adieu, dit-il brusquement, au revoir, jeune homme.

Au moment où Rudi va sortir, Antonia entre par une autre porte.

— Vous receviez une visite ? dit-elle au Conseiller.

— Oui, répond-il, le jeune homme est un futur professeur. Il étudie ici à l'Université et s'intéresse passionnément aux violons.

Rudi salue et s'en va.

⁂

Rudi sonne à la porte de Krespel. Agnès lui ouvre et lui sourit. Le Conseiller n'est pas là.

Rudi entre dans le cabinet de travail. Antonia est seule. Elle est idéalement belle. Ses longs cheveux noirs sont dénoués et tombent sur sa robe claire, sorte de robe d'intérieur, ornée de broderie anglaise. Ses yeux s'éclairent en voyant entrer Rudi. Son visage s'illumine.

— Antonia, belle, idéale Antonia, s'écrie-t-il en se jetant à ses genoux, je vous vois seule enfin. Nous sommes seuls ! Ne chanterez-vous pas pour moi qui vous adore ?

— Quoi ? dit-elle en l'aidant à se relever. Ah ! ne me dites rien de plus, je crains vos paroles.

— Chantez, chantez, demande-t-il encore.

Elle se lève et se dirige très lentement vers le clavecin.



Agnès et le Conseiller sont sur le palier derrière la porte.

— M. l'étudiant est arrivé à l'instant, dit Agnès. Il est avec Antonia.

— Il me semble que ce jeune homme la distrait fort bien, remarque Krespel. Elle oublie peu à peu son diable de fiancé.

⁂

Il entre dans son cabinet de travail et sursaute en voyant les jeunes gens, près du clavecin.

— Voici le thé, dit Agnès en déposant sur la table un plateau.

Antonia sert le thé. Elle offre des pâtisseries.

Le Conseiller tend un livre à Rudi.

— Lisez-nous quelques vers, mon cher étudiant, dit il, Antonia aime la poésie.

Ils s'assoient tous trois. Le thé fume. Le Conseiller ferme les yeux. Antonia regarde Rudi qui lit tranquillement.



Le cabinet de Krespel.

Antonia assise à côté de Krespel l'aide à classer les pièces d'un violon qu'il achève de démonter. Elle est distraite.

— Tu es fatiguée, mon enfant ? lui demande le Conseiller.

— Ah ! répond-elle, je voudrais chanter.

— Chanter, toi ?

Il se lève d'un bond, s'empare du violon de Crémone et se met à jouer.

— Ah ! s'écrie-t-elle aussitôt, ah ! que je chante bien, ah ! que je chante ! Ah ! c'est ma voix !

Au fur et à mesure que Krespel joue, les traits d'Antonia s'altèrent. Son souffle se précipite comme si elle s'épuisait à chanter, et pourtant elle ne chante pas. C'est le violon qui chante pour elle.

Tout à coup Rudi entre dans la pièce. Krespel emporté par les délices de la voix de sa fille continue à jouer sans prêter attention au jeune homme. Antonia fixe sur lui ses grands yeux pleins d'une animation extraordinaire. Rudi remarque l'état étrange de la jeune fille.

— C'est ma voix, c'est moi qui chante, écoutez, écoutez, lui dit-elle.

Il vient tout près d'elle.

— Mais Antonia, votre voix à vous, votre vraie voix, où est-elle? souffle-t-il.

— Elle est là, vous l'entendez, répond-elle en montrant le violon. Puis plus bas, elle ajoute : « Cela ne vous suffit pas ? »

— Non, dit Rudi, c'est vous que je veux entendre.

Alors, comme poussée par une tentation invincible, Antonia se lève lentement, traverse le salon et s'assied devant le clavecin.

Au premier accord qu'elle frappe sur le clavier le conseiller s'élance vers Rudi et d'une voix stridente lui crie ces paroles inattendues :

— Il se fait tard, mon cher monsieur. L'escalier est assez obscur. Puissiez-vous vous y rompre le cou, sans que le diable s'en mêle. Faites-moi le plaisir de déguerpir et de ne plus remettre les pieds chez moi.

Là-dessus il prend Rudi par les épaules, le jette sur le palier et claque la porte derrière lui.

***

Dans la rue, Rudi court en titubant. Fou de douleur, stupéfait aussi par cet inexplicable événement, il arrive chez les Keller.

— Adieu ! crie-t-il, chassé sous les yeux mêmes d'Antonia qui n'a pas fait un geste, pas dit un mot pour me retenir, banni de la présence d'une fille adorée dont je me croyais aimé, je ne sais que devenir, je suis un mort qui part à l'aventure... Personne jamais ne me reverra dans cette ville.

— Rudi ! crient les Keller.

Il sort et s'enfuit.



On voit Antonia travailler auprès du conseiller.

On la voit étendue sous les tilleuls du jardin.

On voit au travers d'un rideau de neige, les fenêtres éclairées de Krespel.

On voit Krespel dans la rue. Les passants se détournent ou le saluent froidement. Son attitude mystérieuse et quelques bavardages maladroits d'Agnès lui ont fait perdre peu à peu l'estime de tout le monde. On l'accuse de séquestrer une jeune fille.

On voit Agnès, en toute saison porter de petits billets à la poste.

Des jeunes gens se groupent encore le soir sous les fenêtres du conseiller, quand il joue sur ce violon d'où s'élève la voix d'Antonia.

Nuit. Agnès ouvre la porte cochère. Elle laisse entrer Giovanni et le précède dans l'escalier et, un doigt sur les lèvres, entre dans la chambre d'Antonia qu'elle éveille. Les jeunes gens se retrouvent dans le boudoir d'Antonia. Ils s'embrassent. La jeune fille, folle de bonheur, se met à chanter.

Quelques heures plus tard.

La chambre de Krespel à l'aube. Krespel est au lit. Il dort. Dans son sommeil il entend une voix. C'est la voix d'Antonia. Il se tourne et se débat pendant un moment comme un homme qui, en proie à un affreux cauchemar, fait effort pour s'éveiller sans pouvoir y parvenir.

La voix chante toujours, puis soudain, se tait. Au même moment, un éclatement net et fort, sec et bruyant comme un coup de pistolet, se fait entendre dans le cabinet de travail de Krespel. Puis c'est le silence.

Le violon de Crémone, suspendu à la cloison, qui sépare la chambre du conseiller de son cabinet de travail, a éclaté.

Krespel éveillé sursaute. Il se lève, saisit machinalement une cape bariolée qu'il jette sur ses épaules et entre dans la pièce à côté. Il voit le violon de Crémone tombé à terre et brisé en trois morceaux.

Il met ses mains sur ses oreilles comme si le chant d'Antonia y résonnait encore. Soudain il remarque que la porte donnant sur le palier est ouverte. Il entend un pas pressé dans l'escalier.

— Holà ! crie-t-il.

On entend le bruit de la porte cochère qui se referme. Krespel court à une fenêtre et l'ouvre violemment. Il se penche en gesticulant comme un fou.

— Holà ! crie-t-il de nouveau.

Un homme tourne vers lui un visage éploré. Il reconnaît Giovanni qui monte en voiture. Krespel court jusqu'à la chambre d'Antonia.

La jeune fille est étendue sur le sofa. Elle a les mains jointes, ses yeux sont mi-clos et un sourire très doux erre sur ses lèvres.

Elle est morte.



On revoit alors Krespel et Rudi assis côte à côte sous les tilleuls du jardin.

— Elle était morte ! dit Krespel.

En achevant ce récit, le conseiller essuie une larme. Puis il prend Rudi par la main et ils retournent ensemble dans le cabinet de travail.

Agnès pose une lampe sur la table. Le conseiller s'assied et se remet à tourner ses joujoux en os.

— Dimanche, je me lèverai à l'aube et j'irai déposer mon travail de la semaine sur le tombeau de ma fille.

Le visage de Rudi exprime la plus profonde pitié.

— Et maintenant, jeune homme, lui dit Krespel en le regardant fixement dans les yeux : « Et maintenant, retournez à la vie. »

Rudi s'incline. De la porte il lance un dernier regard au conseiller Krespel. Celui-ci, penché sous la lampe a repris son travail.



Rudi descend lentement l'escalier en prononçant à chaque marche le nom d'Antonia.

Crépuscule.

Rudi fait des bras un geste qui semble dire : « Eh ! bien, en route ! »

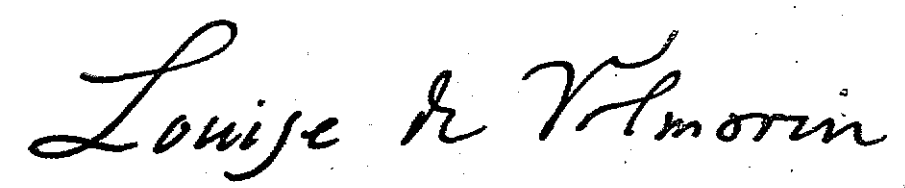
Il détache son cheval et se met en selle en criant : « Et maintenant, jeune homme, retournez à la vie ! »

Des passants s'arrêtent et le regardent.



Il traverse la ville au galop et disparaît dans la brume.

(Même heure, même crépuscule, même brume et même tintement de cloches qu'au début du récit.)



FIN

LIVRES DE CINÉMA

LE CINEMA, par Henri Agel. Collection : Synthèses contemporaines. Editions : Casterman, Tournai.

La petite pique de Robert Lachenay sur un prétendu « délire agélien » dans le Journal Intime du n° 41 de ces Cahiers a suscité tant de réactions favorables à l'auteur du *Cinéma a-t-il une âme* qu'il faut bien en faire état ici. Certes, il existe un délire agélien et qui compte des partisans. A commencer par le signataire de ces lignes. Le premier mérite d'Henri Agel est d'abord son impartialité totale. On compte aujourd'hui sur les doigts de la main les exégètes et historiens qui ne sont liés à aucune idéologie politique, religieuse ou esthétique. Dans cette bataille permanent qui oppose les jeunes critiques aux moins jeunes, les moins jeunes aux anciens, les engagés aux tenants de l'art pur, Henri Agel tient le rôle d'un arbitre, marquant les points à la craie imperturbable de la sérénité. Sitôt lue la préface nous valons deux lecteurs puisque l'auteur nous avertit : « *Nous nous sommes beaucoup moins préoccupés ici d'énoncer des idées originales sur le septième art que d'offrir un constat. Il entrait dans ce constat de rassembler les témoignages et les exégèses de quelques-uns des meilleurs analystes du cinéma. Ils ont en fait participé à la rédaction de cet ouvrage.* »

Table des matières :

Comme il s'agit d'un ouvrage de synthèse, on ne s'étonnera pas de trouver ici beaucoup de citations d'autant que ce sont les meilleures et les plus autorisées. L'ouvrage d'Henri Agel est ainsi le premier, à faire état du renouvellement de la critique, à tenir compte de l'apport des jeunes esthéticiens. Le chapitre sur l'image est fort instructif qui, en un savant montage, nous fait assister à un duel où tel d'Artagnan, André Bazin affronte plusieurs adversaires à la fois.

Il arrive qu'Henri Agel outrepassant son rôle d'arbitre, émette une opinion personnelle mais ce n'est jamais sans citer du même coup un confrère d'avis opposé et souvent, le lecteur devenu arbitre à son tour doit donner raison à l'auteur.

Il y a dans Le Cinéma les lignes les plus pertinentes écrites sur *Le Fleuve :* « *Une suite de travellings d'une admirable fluidité évoque la sieste dans* Le Fleuve, *et en même temps accentue l'impression d'engourdissement qui amènera la négligence d'attention familiale, favorable à l'expédition de Boggy. Ces travellings nous montrent tour à tour la mère, le vieux gardien, la servante hindoue Nan, un enfant, les deux jumelles, le tout petit qui dort par terre. Les travellings* avant *ou* arrière *alternent d'abord, puis nous avons deux* travellings arrière *de suite qui rompent ce qu'il y aurait de monotone dans cette régularité : c'est comme une variation musicale de ce lent ballet visuel.* » Et plus loin : « Le Fleuve *c'est la modulation émouvante d'une voix qui dit « oui », d'une âme qui consent au monde, qui a dépassé le stade la révolte. La forme ici est l'âme du film. Pour comprendre ce que Renoir a voulu dire, il faut se laisser porter par le cours du Fleuve, épouser ce déroulement fluvial. Le mouvement qui est l'être même du*

cinéma s'accomplit ici de la façon la plus pure et la plus efficace. A la fluidité des couleurs correspond l'écoulement des images. Une certaine manière d'exister, de sentir et d'aimer, nous est communiquée par ce processus esthétique qui est lui-même émanation d'un engagement spirituel. »

Oui, vraiment, tout cela est fort juste et fort justement dit. Ajouterais-je que le livre d'Henri Agel est peut-être avec l'excellent *John Ford* de Jean Mitry le seul ouvrage de cinéma qui ne renferme aucune erreur matérielle, de date ou de nom ? Le point est d'importance. LE CINÉMA est le livre d'un professeur de lettres qui peu à peu est devenu un professeur de cinéma parce qu'il croyait à la nécessité d'inclure dans l'enseignement secondaire, une éducation cinématographique ; c'est pourquoi son ouvrage est à ce jour le meilleur instrument de cette initiation.

F. T.

JOHN FORD par JEAN MITRY. — 2 volumes, Collection Classiques du Cinéma. *Editions universitaires, Paris*

La fabuleuse absurdité de l'état de critique transparaît assez bien dans le titre des ouvrages consacrés au cinéma : *Du muet au parlant, Cinéma-Bouffe, Panorama du cinéma. L'envers du Cinéma, Intelligence du cinéma, L'âge ingrat du cinéma, Cinéma total, Histoire du cinéma* (toutes). Ici comme là, ce ne sont qu'approximations, enfilades de souvenirs, d'impressions et d'erreurs.

S'il existe un si petit nombre de livres consacrés à des *metteurs en scène*, c'est, n'en doutez pas, qu'il ne se trouve personne pour les écrire. Ne respectons, ne suivons, ne lisons, ne nous intéressons, n'aimons *que les spécialistes*. Jean Mitry (pour les intimes Jean-René-Pierre Goetgheluck Le Rouge Tillard des Acres de Presfontaines) est l'un d'eux. Non seulement, il ne parle que de ce qu'il connaît, mais encore de ce qu'il connaît mieux que personne. Par exemple, John Ford. L'ouvrage débute par une admirable filmographie de quarante pages, une filmographie d'amoureux, pleines de notations maniaques et superbes, irréprochables où le Pirée jamais n'est pris pour un homme ni l'opérateur pour le scénariste. Et cela se poursuit par :

I. Situation du cinéma en 1916 : le western.

II. Premiers films.

III. Naissance d'un style.

IV. Premières œuvres marquantes.

V. John Ford devient John Ford.

Deuxième volume :

I. Trois chefs-d'œuvre...

II. Réussites... et ratages.

III. Du meilleur au pire.

Bien sûr, en chipotant un peu, je pourrais reprocher à Mitry le sens de la mesure, l'objectivité qui l'empêchent de tout défendre en appelant à la rescousse un « partipris » à toute épreuve, alors que n'avoir point, de préférence, choisi un metteur en scène moins inégal, mais à quoi bon ? Je connais fort mal l'œuvre de Ford et ne l'apprécie guère. Sans doute est-ce la raison pour quoi se préfère les films que précisément Jean Mitry considère comme mineurs, voire indignes de Ford : *La route au tabac, Rio Grande, Elle portait un ruban jaune, Le soleil brille pour tout le monde* et *Les sacrifiés*. Mais le choix de Mitry, spécialiste, est *forcément* meilleur. Le mien est impressionniste et je me trompe comme se trompent *forcément* ceux qui jugent *The blue gardenia* indigne de Fritz Lang. De toute la profession, Jean Mitry, seul, peut nous entretenir longuement de films invisibles aujourd'hui tels que *Toute la ville en parle* ou *La patrouille perdue* en racontant le découpage de toute une scène. Il y a trop de livres de cinéma ; il

faut choisir. Cette fois, il faut choisir Mitry et considérer de près la collection qu'il dirige et que son John Ford inaugure. On annonce : Murnau, Stroheim, Abel Gange, *Eisenstein* et bien d'autres. *Amis, ouvrez l'œil.* — F. T.

L'INDUSTRIE DU CINEMA par la Confédération Nationale du cinéma français. (Ouvrage élaboré sous la direction d'HENRY HAMELIN). *Ed. Société Nouvelle Mercure*, 114, *rue La Fayette, Paris* (10e).

Dans la collection « Les monographies de la Production Française » vient de paraître L'INDUSTRIE DU CINÉMA, ouvrage élaboré sous la direction d'Henry Hamelin qui doit être vivement félicité ici pour cet ouvrage dont la clarté et l'intelligence le disputent à son intérêt et à son caractère indispensable. Je ne sais pas à qui exactement est destinée cette étude, mais si je le considère sous l'angle du critique, je constate qu'elle vient remplir exactement un besoin. Pourquoi ? Un résumé de la table des matières le fera peut-être comprendre. Dans l'introduction d'abord il y a un excellent « aperçu sur l'histoire de la technique » qui indique plus qu'il n'est nécessaire d'en savoir sur le cinéma muet, le cinéma sonore, le cinéma en couleurs, le relief et les autres techniques nouvelles. Le titre premier « La production des films » est peut-être une vulgarisation mais elle est précise et parfaitement claire : caractéristiques de la production, entreprises de la production et main-d'œuvre, tout y est analysé lucidement. Il nous est plus difficile de juger du titre II : « L'équipement industriel » mais on peut faire confiance à des spécialistes et nous avons là une mine de renseignements. Idem pour les titres III, IV et V : « Les prix, la recette et sa répartition », « Le marché intérieur », « Le marché extérieur ». Je signale enfin le titre VI, « L'aide temporaire au cinéma, le fond de développement de l'industrie cinématographique » qui rassemble tout ce qu'il est indispensable de savoir sur la législation du cinéma français pour quiconque veut parler de notre économie cinématographique. Il est impossible d'analyser ici en détail ces deux cent quatre-vingt-six pages dont chacune porte son enseignement, mais nous tenions absolument à signaler cette entreprise qui, pour ingrate qu'elle soit, n'en constitue pas moins pour le lecteur normal une source importante d'érudition et pour le spécialiste un précieux instrument de travail. — J.D.V.

UN LIVRE A TRADUIRE ET D'AUTRES LIVRES ALLEMANDS

Ceux qui aiment *Nosferatu* et *Le Montreur d'Ombres* se souviendront d'un acteur à la taille ramassée, agile, bien que trapu, qui sait donner du relief à ses personnages : c'est le petit agent d'immeubles quelque peu diabolique qui vend au vampire la demeure délabrée ; il pressent dans son cachot-cabanon l'arrivée du « maître » et meurt quand celui-ci s'estompe pour toujours. Par quelques traits d'humour, quelques soubresauts à l'improviste, il étoffe ce personnage bizarre d'une manière succulente et l'éloigne ainsi de l'abstraction fantomatique et de l'honneur pure qu'inspire le vampire. Bref, grotesque dans le genre commedia dell'arte de Callot, il est foncièrement hoffmannesque.

Même chose pour son petit illusionniste, le montreur d'ombres : se glissant telle une anguille dans la maison du riche jaloux, surgissant avec quelques bonds de faune devant la jolie soubrette pour la pelotter, il cache sous une bouffonnerie de chien savant une sagesse désabusée de philosophe. Le Destin, avec un grand D, qui, chez les Allemands, adopte d'ordinaire une rigidité inexorable, arbore ici un costume d'arlequin ; quand la clarté du matin dissipe les ombres et les terreurs nocturnes, un burlesque dans le goût flamand s'épanouit : le Destin, moitié Ariel, moitié diablotin, s'en va à califourchon sur un gros porc effaré.

Devons-nous la vitalité de ces deux personnages à la seule maîtrise d'un Murnau ou au talent d'un Robinson, Américain élevé en Allemagne, et qui a su apporter un « *happy ending* » insolite au film ténébreux de l'époque expressionniste ? N'est-ce pas aussi en quelque sorte la contribution de l'acteur en question dont peu de personnes se rappelleront le nom — Alexander Granach !

Nous nous en rendons compte en lisant une autobiographie d'Alexander Granach, éditée en Allemagne sous le titre posthume « *Da geht ein Mensch* » (1) ce qui veut dire littéralement « ici marche un homme » et que nous traduirons mieux par « Voici un être humain », autobiographie colorée, savoureuse, où tout est présence, où l'immédiat des incidents imagés séduit.

Il s'appelle Jessaya Ben Aaron Gronach et est né en cette Galicie de l'Est « où la terre » selon lui, « est noire et grasse et a toujours l'air endormie comme une grosse vache qui se laisse traire mollement ». Terre où les femmes sont aussi fertiles et débordantes qu'elle et où des mioches pullulent, crasseux, affamés, espiègles. Granach est un d'eux, et il nous dépeint vigoureusement cette jeunesse, sa famille, les voisins dans son petit village. S'il n'y avait que ces chapitres-là, à l'haleine chaude, rebondissants de vie, le livre en vaudrait déjà une traduction. Mais un beau jour, le petit Jessaya, assistant-boulanger aux jambes tordues, ce qui est selon lui, une maladie professionnelle pour les enfants aux os tendres ayant appris trop tôt ce métier, a le courage de s'en aller. Car, à Lemberg, il a pu voir, pour la première fois une pièce de théâtre ; c'est le mélodrame d'un Faust juif — Dieu et le Diable se disputent l'âme de Herschale Dobrowner, pieux copiste talmudien. Jessaya s'évade à Berlin, couche comme Charlot et le gosse sur un grabas à l'asile de nuit, reprend son vieux métier de boulanger, puis s'abîme les mains avec des corrosifs en polissant des couvercles chez un faiseur de cercueils. Dans ses rares minutes de liberté il s'éreinte à apprendre l'allemand, il essaye d'oublier son jargon « jiddisch », en récitant Shakespeare et Schiller. Il hurle et gesticule avec véhémence sur une scène d'amateurs et, miracle, il sera accepté à la fameuse école de théâtre chez Max Reinhardt. Le paradis s'ouvre pour le petit juif galicien : nous voyons comme Reinhardt travaille, comme il forme les jeunes ; et des grandes figures d'acteurs célèbres se silhouettent — Bassermann, Wegener, Moissi. Les condisciples sont, entre autres : Conrad Veidt, « Wilhelm » Murnau, et ce dernier se profile déjà comme il sera plus tard, sensible, plein d'égards ; il protège le petit Jessaya contre un professeur aigri, acteur à la manque, qui déteste le talent désordonné de ce jeune fougueux qui ne sais parler un allemand correct que sur la scène. Il est baptisé sur le programme de théâtre, car « cela faisait trop juif » (et les Juifs de l'Ouest trouvaient, hélas ! les Juifs de l'Est un peu gênants). Alexander Granach.

L'impétueux Galicien apprend de petits rôles après avoir hurlé son « Œdipe, Œdipe » avec les autres figurants dans le cirque que Reinhardt a transformé en arène grecque, il apprend et apprend, assoiffé de rôles et de la vie. Mais, malheur, il est bancal. Un mécène, baron allemand de cette époque où l'on ne tuait pas encore les Juifs, l'aide à se faire opérer. L'opération est dangereuse. Granach risque de devenir infirme. Il faut lui casser les jambes, les envelopper de plâtre pendant de longs mois. Granach a misé tout sur une seule carte : il a acheté un revolver pour le cas où l'opération échouerait.

Voici qu'il marche à nouveau, et personne, pense-t-il, ne peut plus se moquer de ses jambes en scène. C'est la saison 1913-14, l'apogée de Max Reinhardt. Et Granach rêve de jouer, un jour, Shylock, un Shylock humain qui crie tout son désespoir d'homme piétiné, bafoué : « N'avons-nous pas aussi des yeux comme vous, des mains... et si vous nous blessez est-ce que notre sang ne coule pas comme le vôtre ? »

Mais la guerre éclate, l'armée autrichienne s'empare du soldat Jessaya Gronach ; il plonge avec courage dans cette guerre absurde et atroce. Prisonnier chez les Italiens, il s'évade, et sa fuite aventureuse vers la Suisse nous rappelle celle de Dalio dans *La Grande Illusion*. Puis c'est heureusement la débâcle, le retour. Engagé à Munich, le passionné, l'impétueux joue enfin de grands rôles : c'est le Shylock ou le caissier dans *De l'Aube à Minuit* : « Je hurlais, je m'égosillais comme toute la jeune génération rentrée de la guerre. Nous trouvions un monde, gras et lâche qui ne voulait que sa tranquillité. Nous lui crions notre déception, notre désespoir, nos protestations bien en face. Nous nous dressions à la manière impressionniste, avec des gestes stylisés, contre la vieille génération, contre les traditions, et surtout contre les pères. »

(1) *Alexander Granach* : « Da geht ein Mensch », Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a/M, s.d.

Là finit le livre avec une sorte de rêve ! Shylock, vaincu part de Venise, va en Italie, s'y marie et fonde une *famille dont descend le petit* Jessaya Granach. Est-ce la mort qui a empêché Granach de nous raconter la suite lorsqu'il devint acteur connu à Berlin, lorsqu'il joue dès 1920, dans plusieurs films, puis le rôle principal dans *Hoppla wir leben !* (Hollà, nous vivons !) chez Piscator ? Granach a dû s'exiler vers 1933 quand vinrent les ténèbres hitlériens. Il est mort je ne sais quand, quelque part en U.S.A., avant la fin du nazisme.

*
* *

Les Allemands se rappellent partout aujourd'hui des années vingt, c'est-à-dire de leur glorieux passé théâtral et cinématographique. A une époque qui n'a jusqu'ici rien produit dans le domaine artistique en Allemagne — contraste évidemment avec cette époque d'effervescence où après 1919 les manifestations d'art débordèrent de vigueur — un autre éditeur, (qui se consacre surtout à des livres de théâtre et cinéma (2) dans cette Westphalie lointaine où naquit Murnau), publie une collection théâtrale « Drâmes de l'époque ». Nous y retrouvons toutes ces pièces expressionistes qui nous ont ému entre 1919 et 1928 ; ce sont des drames véhéments de Kaiser, de Sorge de Toller, de Barlach, de Bronnen et bien d'autres, drames aux phrases décousues et hachées. C'est une entreprise fort appréciable, car il faut que l'on se rende compte de ce passé curieux qui semblait effacé à jamais par les autodafés des livres, commandés par Goebbells. Toutefois, est-ce surtout la vigueur inoubliable des mises en scène de jadis qui est cause, qu'en lisant aujourd'hui avec intérêt ces pièces, l'on ne retrouve plus l'enthousiasme qu'elles provoquèrent à l'époque ! (Exception faite pour « Révolte à la maison de correction » de Peter Martin Lampel, qui est restée encore bien actulle. On comprend aujourd'hui pourquoi Brecht les a tous surpassés.)

Le Lechte Verlag a également publié un bon livre sur les grands acteurs de toutes les nations et époques *Kränze dem Mimen* (*Couronnes pour l'acteur*). paraphrasant ainsi le vers de Goethe que la postérité ne tresse pas de couronnes pour l'acteur du passé. L'auteur Julius Bab, un des plus brillants connaisseurs du théâtre allemand, muet pendant le nazisme, nous parle aussi — ce qui intéressera les fervents de cinéma — de Werner Krauss et Fritz Kortner.

Le même éditeur, publie d'autre part une revue mensuelle, « Filmforum », d'un certain niveau littéraire. Car toutes les autres revues cinématographiques allemandes — (sauf quelques petites revues de cinéclubs ou cinémas d'essai telles « *Cinéastes* » (3), Cöttingen, « *Filmclub* » Kaiserslautern et « *Studio* », Munich) — oscillent entre « Cinémonde » et « Paris-Hollywood ». En collaboration avec l'université de Münster Lechte a publié deux volumes d'études cinématographiques « *Filmstudien* » I/II; ce sont là des conférences de jeunes étudiants, des essais d'analyses qui ont été établies sous l'égide du professeur Walter Hagemann dans le genre assez théorique de celles de l'Idhec ou de certaines études publiées dans la Revue de Filmologie. Entre autre nous y trouvons un essai « Caractéristiques nationales dans le Cinéma français » et un autre « les films de Jean Cocteau ». Cocteau, on le sait, est le Dieu des jeunes Allemands qui ont l'habitude de discuter *Orphée* (qu'un d'eux m'assure de l'avoir vu au moins *vingt fois*), *jusqu'à 4 heures le matin* dans les séances des cinéclubs.

L'Editeur prépare d'ailleurs une autre collection : « *Die Aktuelle Filmreihe* » (Collection actuelle de Cinéma) où des journalistes de cinéma parleront de la situation économique et politique du cinéma allemand depuis 1945, de la psychologie du cinéma, de la critique cinémantographique et sa mission, de problèmes « Jeunesse et cinéma », etc... Bref, cette collection envisagera la publication de toute sorte d'études cinématographiques, et cela dans une époque où les Editeurs français semblent assez récalcitrants pour publier des livres sur le cinéma.

LOTTE H. EISNER.

---

(2) Verlag Lechte. Emsdetten (Westphalie) : *Julius Bab* : « Kränze dem Mimen » 1954, « Dramen der Zeit » 1953/53. Filmstudien I et II, édités par Walter Hagemann 1952 et 1954.

(3) L'influence cinématographique française est à noter : ce titre est entièrement français.

REVUE DES REVUES

FILMS IN REVIEW, Vol. VI N° 1. Janvier 1955

Comme tous les ans, Henry Hart commente le choix des dix meilleurs films de l'année par le National Board of Review of Motion Pictures. Cette liste peut nous paraître un peu étrange, les commentaires d'Henry Hart n'en sont pas moins pertinents, et, dans leur brièveté, nuancés. Dans la liste des meilleurs films étrangers, le classement cesse de paraître étrange pour devenir bouffon. Qu'on sache que *le Fond du problème* précède *la Porte de l'Enfer* et *le Journal d'un Curé de Campagne.* Au sujet de ce dernier, Henri Hart n'écrit pas une ligne. Ne l'a-t-il pas vu ?

Nous pouvons lire une évocation de Lionel Barrymore, lequel a eu une vie cinématographique bien remplie ; puis un article de Gérald Mac Donald sur les rapports entre les actrices de théâtre et le Cinéma d'avant l'autre guerre. Enfin, après un article de Mogens Fonns sur le dernier film de Dreyer (un remake de *Ordet*), pages fort intéressantes, on s'en doute, un amusant article historique d'Edward Connor sur les six interprètes successifs de Charlie Chan (aucun d'eux n'était chinois). La critique des films nous donne, comme d'habitude, un avant-goût de ce que nous verrons l'année prochaine si nous avons de la chance. Un de ces films, *Track of the Cat* de William Wellmann, est attaqué d'une façon qui donne une furieuse envie de le voir.

SIGHT AND SOUND

Vol. 24, n° 3, janvier-mars 1955

Là aussi, un bilan des films de l'année, infiniment moins ahurissant que celui de *Films in Review,* mais peut-être moins astucieusement défendu. D'abondantes et bien précieuses nouvelles du cinéma précèdent deux articles sur les grands écrans qui enfoncent des portes depuis longtemps ouvertes. Un remarquable article de Lindsay Anderson démystifie *On the waterfront* qu'il oppose aux *Raisins de la colère,* et évoque avec nostalgie l'admirable *Force of Evil* d'Abraham Polonsky que nous fûmes obligés d'aller voir in England puisqu'il n'est jamais sorti en France. Michael Redgrave évoque des souvenirs de plateaux. Enfin, Lindsay Anderson attaque violemment — et injustement — nos amis de *Positif* puis notre numéro Hitchcock non moins violemment : lire le français lui donne-t-il mal à la tête ?

FILM CULTURE VOL. 1 N° 1 JANVIER 1955

Cette nouvelle revue, soigneusement présentée, pourvue de photos intéressantes, mais hélas! trop peu nombreuses, se propose d'être « le terrain d'une libre discussion, et d'une analyse constructive des idées, réussites et problèmes du cinématographe ». La tendance semble être celle de la jeune avant-garde américaine. Au sommaire de ce premier numéro, un article touffu, mais intéressant de Edward I. de Laurot « Pour une théorie de réalisme dynamique », qui part à la recherche d'un réalisme transcendantal et le trouve dans des œuvres qu'il ne me serait pas venu à l'idée de mettre sur le plan; trois pages amusantes de Georges Fenin sur les rapports entre les films et le public moyen des salles obscures; une étude un peu incomplète, mais astuciuse de William K. Everson sur les Monstres cinématographiques; des articles de Hans Richter, Orson Welles et deux synopsis de Stroheim (« Walking down Broadway » et « Queen Kelly »). Les films nouveaux sont passés en revue par notre collaborateur Hermann G. Weinberg, avec l'esprit qu'on lui connaît. Voici sans conteste une revue à suivre.

Claude CHABROL.

Films sortis à Paris du 13 Février au 8 Mars 1954

FILMS FRANÇAIS

Les deux font la paire, film de André Berthomieu, avec Jean Richard, Jean-Marc Thibault, Edith Georges, Jacqueline Maillan, Fred Pasquali, Pauline Carton, Alice Tissot. — Remake du *Mort en fuite* qui fut le meilleur film de Berthomieu. Il aurait dû nous laisser sur ce souvenir car cette nouvelle version est terne et médiocre.

Les Fruits de l'été, film de Raymond Bernard, avec Edwige Feuillère, Etchika Choureau, Henri Guisol, Claude Nicot, Jeanne Fusier-Gir, Simone Paris. — Le film annuel d'Edwige Feuillère qui y inaugure les rôles de mères avec une grande fille. Le scénario et la réalisation de cette comédie sont très faibles à part une séquence — celle du séjour à Berlin — qui détonne par sa drôlerie et sa presque audace.

Série Noire, film de Pierre Foucaud, avec Henri Vidal, Monique Van Dooren, Eric Von Stroheim, Sidney Bechet, Jacqueline Pierreux, Robert Hossein, Dinan. — Très mauvais scénario, mise en scène correcte quoique sans imagination. Monique Van Vooren déçoit, mais un nom à retenir : Robert Hossein.

Les Chiffonniers d'Emmaüs, film de Robert Darène, avec Yves Deniaud, Pierre Mondy, Gaby Morlay, André Reybaz, Madeleine Robinson, Pierre Trabaud, Jacques Fabbri, Zappy Max. — L'ombre de l'abbé Pierre plane sur ce film. Cela devrait suffire à assurer son succès. Il paraît que non. Le titre sans doute doit décourager.

La Soupe à la grimace, film de Jean Sacha, avec Georges Marchal, Maria Mauban, Noël Roquevert, Grégoire Aslan, Dominique Wilms, Christiane Lénier, Jean-Marc Delbo, Maurice Teynac. — Sur un mauvais scénario, Jean Sacha a fait du bon travail. Résultat supérieur à la moyenne habituelle des films français de « série noire ».

Les Clandestines, film de Raoul André, avec Nicole Courcel, Philippe Lemaire, Alex d'Arcy, Maria Mauban, Dominique Wilms. — Ces pauvres clandestines ont déjà eu tellement d'ennuis avec la censure que nous nous garderons bien de dire quoi que ce soit de méchant qui puisse entraver leur carrière.

FILMS ITALIENS

La Carovana del Peccato (La Caravane du péché), film de Pino Mercanti, avec Franca Marzi, Charles Rutherford, Luisa Poselli, Domenico Modugno. — Attrape-nigaud pour certains circuits « spécialisés ».

I Figli non si vendono (Les Enfants ne sont pas à vendre), film de Mario Bonnard, avec Lea Padovani, Paolo Barbara, Jacques Sernas, Antonella Lualdi. — Et les spectateurs?

Inganno (Amours interdites), film de Guido Brignone, avec Nadia Gray, Gabrielle Ferzetti, Wilma Pagis, Tina Lattanzi. — Faible.

Pane, Amore et Gelosia (Pain, amour et jalousie), film de Luigi Comencini avec Gina Lollobrigida, Vittorio de Sica, Roberto Risso, Marissa Merlini, Virgilio Riento, Maria Pia Casilio. — Bis repetita placent.

FILMS AMERICAINS

Apache (Bronco Apache), film en Technicolor de Robert Aldrich, avec Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire, Charles Buchinsky. — Voir critique page 45.

Pushover (Du Plomb pour l'inspecteur), film de Richard Quine, avec Fred Mac Murray, Phil Carey, Kim Novak, Dorothy Malone. — Voir critique page 45.

The Egyptian (L'Egyptien), film en CinémaScope et en Technicolor de Michaël Wilding, Bella Darvi, Peter Ustinov. — Incroyable mascarade pseudo-antique où d'excellents acteurs en arrivent à être ridicules. Mais ce n'est pas leur faute. Il faut voir ce film pour croire que l'on peut dépenser tant d'argent pour aboutir à ce *monstre dérisoire*.

Johny Guitar (Johny Guitare), film en Trucolor de Nicholas Ray, avec Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercédès McCambridge, Scott Brady, Ward Bond, John Carradine. — *Voir critique dans notre prochain numéro*. Disons tout de suite que c'est un film à voir et qu'il enthousiasme les fidèles de Nicholas Ray.

Rose-Marie, film en CinémaScope et en Eastmancolor de Mervyn Le Roy, avec Ann Blyth, Howard Keel, Fernando Lamas, Bert Lahr, Marjorie Main, Joan Taylor, Ray Collins. — Opérette à grand spectacle. Travail soigné, parfois brillant.

Broken Lance (La Lance brisée), film en Cinémascope et en Technicolor de Edward Dmytryk, avec Spencer Tracy, Robert Wagner, Jean Peters, Richard Widmark, Katy Jurado, Eduard Franz. — Un des meilleurs « Cinémascopes » et le meilleur film de Dmytryk depuis sa rentrée. Voir la critique dans notre prochain numéro.

The Black Shield of Falworth (Le Chevalier du roi), film en Cinémascope et en Technicolor de Rudy Maté, avec Tony Curtis, Janet Leigh, David Farrar, Barbara Rush, Herbert Marshall. — Toujours la même histoire de chevaliers et de félons. Bon film pour enfants et adultes fatigués.

FILM JAPONAIS

Konjiki Yasha (Le Démon doré), film en Eastmancolor de Koji Shima, avec Jun Begami, Fujiko Yamamoto, Kenji Sugawara, Mitsuko Mito, Kazuko Fushimi, Eiji Funakoshi. — Décevant, mais les couleurs sont magnifiques.

FILMS ANGLAIS

Les Enquêtes de Scotland Yard, sketches de Arthur Crabtree : *L'affaire du second coup de feu*, avec Clifford Evans, Georges Woodbridge, Vida Hope, Harold Lang. *L'affaire de la receleuse*, avec Clifford Evans, George Woodbridge, Avis Scott. *L'affaire des champs de courses*, avec Clifford Evans, George Woodbridge, Eliot Makeham, Dorothy Bramhall. — Trois courts métrages de mauvaise qualité n'ont jamais fait un bon long métrage et Scotland Yard ne sort pas grandi de l'affaire.

The Diamond Wizard (Enquête spéciale), film de Montgomery Tully, avec Dennis O'Keefe, Margaret Sheridan, Philip Friend, Alan Wheatley. — Le diamant synthétique n'a pas fini de faire parler de lui. Dennis O'Keefe est sympathique.

FILM ALLEMAND

Le Baron Tzigane, film en Agfa Color de Arthur Maria Rabenalt, avec Georges Guétary, Paul Horbiger, Oscar Sima, Marguerite Saad, Maria Sebaldt, Peirre Schmidt. — Du mauvais Châtelet. Ce genre de film ne correspond plus à rien. Guétary est gentil, mais même s'il avait été bien dirigé, qu'aurait-il pu faire dans cette galère simili-hongroise?

P. S. — Dans la liste de notre dernier numéro nous avons oublié de mentionner *PHFFT*, film américain de Mark Robson avec Judy Holliday, Jack Lemmon, Jack Carson et Kim Novak. — C'est une très amusante comédie qui n'a peut-être pas tout-à-fait la classe des autres comédies de Judy Holliday réalisées par Cukor mais qui nous révèle la ravissante Kim Novak.



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :
France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 1er trimestre 1955.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC